

هارولد بلوم



قلق التأثر

نظرية في الشعر

ترجمة وتقديم : د. عابد اسماعيل



mohamed khatab



mohamed khatab

2022 10 15

مكتبة

t.me/t_pdf

طبعة جديدة منقحة 2019

© حقوق النشر والترجمة والاقتباس محفوظة

لـ دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر

هاتف: 00963 112236468

فاكس: 00963 112257677

ص. ب: 11418، دمشق - سوريا

taakwen@yahoo.com

هارولد بلوم

مكتبة | سُرْمَن قَرَأْ

t.me/t_pdf

قَلْقُ التَّأَثُّرِ

نظرية في الشعر

ترجمة: د. عابد إسماعيل



مقدمة المترجم

في ترجمة الترجمة، وإيقاظ الحب الأول

I

مسألة قلبي التأثر، التي يناقشها هذا الكتاب، لا تنحصر فقط في البحث عن الأصدقاء والتشابهات والإحالات بين شاعر وآخر، بل تتجاوزها إلى دراسة العلاقة الجدلية بين الحفيد الصاعد وسلفه الشعري، من زوايا نفسية وفلسفية ومعرفية مختلفة، عبر التأكيد على فكرة تداخل الأزمنة في النص الأدبي، وحضور الماضي في الحاضر، ومفهوم الحس التاريخي الذي تحدث عنه إليوت، وأسس له، فلسفياً، نيتشه، في رؤيا العود الأبدي، ليطوره، لاحقاً، فرويد في نظريته عن عودة المكبوت، وصراع الأنا مع الهو، أو الابن مع الأب، بحثاً عن ذاتٍ شعرية مستقلة. هذا الصراع الأوديسي ينسحب بالتأكيد على علاقة الشاعر الشاب بترائه الأدبي كله، وليس فقط على شاعر فذ بعينه. فنحن نعلم أن السلف الشعري، يمثل سلطة أبوية يحلم كل شاعر ناشئ بإزاحتها، والتخلص منها، وتجاوزها، واحتلال مقعدها، في مضمار السباق للفوز بالسبق الشعري، وذلك من خلال ما يسميه هارولد بلوم في كتابه قواسم التنقيح الستة، التي تبدأ، أولاً، بالانحراف عن نص السلف، وتغيير مسار البلاغة القديمة، صوب فضاء شعري مغاير، تنطلق منه القصيدة الجديدة،

يليهما، ثانياً، البحث عن التكامل التضادّي مع منجز هذا السلف، أو قراءة القصيدة الأمّ بعين الشكّ، سعياً لسدّ نقص متخيّل، أو عوز ما اكتشفه، أو "توهم" اكتشافه، الحفيد الصّاعد، ومن ثمّ، ثالثاً، الانتقال إلى مرحلة التكرار والقطيعة، التي يسعى من خلالها الشّاعر المريد إفراغ نصّ السّلف من قدسيّته، عبر تكرار سموّ البلاغيّ، وإحداث قطيعة جماليّة معه، في آنٍ واحدٍ، قبل الدخول، رابعاً، إلى فلك السموّ المضادّ، وابتكار شعريّة الاختلاف حقّاً، التي تتمرّد، نهائياً، على إرث السّلف، بحيث يخطف الحفيد فرادة جدّه الشعريّ، عبر تحجيم سطوته، والانيان بأسلوبية ضديّة، تتجاوز، في أصلاتها ورفعتها وسموها، نصّ هذا الأخير، قبل الغوص، خامساً، في متاهات الذات الشعريّة، المكتشفة حديثاً، عبر عمليّة التطهّر الذاتيّ، وإعادة قوليّة النرجسيّة، وفقاً لأسس جماليّة مبتكرة، والوصول، سادساً، وأخيراً، إلى الطّور النهائي الذي يسمّيه بلوم "عودة الموتى"، حيث يفتح الشّاعر الجديد قصيدته على مصراعيها أمام قصيدة سلفه، في حركة عكسيّة، توحى بأنّه عاد إلى النقطة الأولى التي انطلق منها.

II

عند هذا المنعطف، نكتشف النتيجة المدهشة التي يتوصّل إليها بلوم، وهي أنّ السلف الشعريّ، رغم جبروته وقوته، يصبح نفسه عرضة لتأثير حفيده القادم، في عمليّة قلب سرياليّة لجدلية قلق التآثر، كأنّ نقول، مثلاً، إنّ شكسبير (1564-1616) تأثر بالشّاعر كيتس (1795-1821)، الذي جاء بعده بحوالي قرنين من الزّمن، وأنّ "سونيتات" (Sonnets) شكسبير تدين، جمالياً، في بنيتها ونسيجها وعاطفتها، لأنشودات (Odes) كيتس العظيمة. ويصحّ هذا، بالطبع،

على شعرنا العربي الحديث، إذ نجد، على سبيل المثال، أن شاعراً كبيراً كأدونيس يمثل حالة مثالية لإعادة تقويم الصراع بينه وبين أسلافه، من جهة، وبينه وبين أحفاده الشعريين، من جهة أخرى. فحين كثر مقلدو أدونيس، و"المتأثرون" به، على مساحة الخارطة الشعرية العربية، وانتشر مجازُهُ بين الشعراء الجدد كالنار في الهشيم، صرنا نظنّ، ونتوهم، بأن أدونيس هو الذي يقلّد أحفاده، وليس العكس. كأنّ الحفيد المتأثر قبلاً، بات، الآن، في موقع المؤثر، القادر على حرف مسار قصيدة السلف، وتوجيهها بما يتلاءم وطبوغرافيا قصيدته الجديدة، في مفارقة رمزية شبيقة تقلب منطق العلاقة بين الأجيال الشعرية رأساً على عقب.

III

غير أن بلوم يوضح، في هذا الصدد، نقطة هامة جداً، وهي أن الشاعر الجديد، الصاعد، إذا ما امتلك، حقاً، موهبة فذة، وأصالة تضاهي أو تفوق على نصّ أسلافه، كما كان حال ولاس ستيفنس في علاقته بملهمه الكبير إمرسون، فإنّه يستطيع، من دون شك، خطف السبق من سلفه، و"التأثير" عليه، وتغيير طريقة تلقينا وتأويلنا له، بحيث يجبرنا على قراءته من منظور السمو الجديد الذي ابتكره، تماماً كما فعل أدونيس بالنفري، في الشعر العربي، حين أباط اللثام عن خطاب سلفه الصوفي، وفكك بنية مجازهِ العرفاني، ومن ثم كتب شعراً على منواله، متأثراً به، ومحاكياً له، قبل أن يتمرد عليه، ويجعلنا، في نهاية المطاف، نتوهم بأن النفري قد تأثر، حقاً، بأدونيس، وليس العكس. وهذا يبدو صحيحاً، إلى حد بعيد، إذ من

يستطيع منا، اليوم، قراءة النَّفْري، بمعزلٍ عن بلاغة أدونيس، ومن يستطيع اكتناء مخاطباته ومواقفه الرَّمزية الفريدة، التي تتجلى في مقولته الشهيرة "كلما اتَّسعتْ الرؤيا ضاقت العبارة"، بمعزلٍ عن دعوة أدونيس للتكثيف، والغموض، والإشراق، وبحته عن شعرية تتجاوزُ الموروثَ الأدبي، وتفكِّكُ أسسه ومعايره من الداخل، من أجل استعادة أسمى ما فيه، وتناوله كظاهرة نصّية، بلاغية، "لا زمانية"، أو "لا تاريخية"، تتخطى حدود العصر والثقافة، وربما الهوية أيضاً.

IV

أما على صعيد تجربتي الشخصية، كشاعر، ينتمي، زمنياً، إلى جيل التسعينيات من القرن المنصرم، فقد ساهمتُ نظرية بلوم عن قلقِ التأثير بأن جعلتني أُعيدُ النظرَ جذرياً بمعادلة التأثير والتأثير التقليدية، من منظوري كحفيدٍ شعريّ. وقد بهرني الكتاب حين قرأته للمرة الأولى، في خريف عام 1994، وكنتُ، عندئذٍ، أحضرُ لأطروحة الدكتوراه في جامعة نيويورك (NYU)، وهي الجامعة نفسها التي كان يدرّسُ فيها بلوم، ويتحدّثُ معنا، نحن طلابه، عن التقليد الأدبي، والقراءة الضالّة، ومفهوم القلق الذي يمثل بلوى الشعر القوي، بحسب رأيه، وسوى ذلك من مواضيع انصبّت في معظمها على قراءة شعر الحداثة الأمريكية، وعلاقته بالشعر الرومنطيسي، حيث برز ولاس ستيفنس، شاعر بلوم المفضّل، كأحد أهمّ صنّاع الشعر الجديد، والأقوى موهبةً بين أبناء جيله، واستطاع أن يقارع أسلافه على أرضِ بلاغتهم، ويتفوق على معظمهم. ولم تكن مصادفةً أنني اخترتُ ستيفنس موضوعاً لأطروحتي الجامعية، متأثراً، ربّما، بأفكار

بلوم عنه، حتى قبل التفكير بترجمة كتابه (قلق التأثر) إلى العربية. ولكن حين بدأتُ بترجمة الكتاب، بدأتُ أطور، شيئاً فشيئاً، وعياً مختلفاً لكيفية فهم قلقي الشعري تجاه أولئك الشعراء السوريين الذين "تلمذت" على شعرهم، وفي طليعتهم أدونيس ونزار قباني والماغوط، فضلاً عن بعض شعراء السبعينات والثمانينات في سوريا كسليم بركات ومحمد عمران. لكنني، من أدونيس، تحديداً، تعلّمتُ حبّ الغموض، والانبهار بالتجريد الرّمزي، والبحث عن الصورة السريالية، الموغلة في التجريب، قبل أن أتمرّد على بلاغيّة الفذّة، وأبدأ التنقيب عن شعرية أقلّ ميتافيزيقية، وأخفّ انشغالاً بالأسئلة الكبرى، فكان أن وجدتُ ضالّتي، آنياً، لدى شاعر كنزار قباني، في حسنيّة وعفويّة وبساطيّة، لكنني سرعان ما ضقتُ ذرعاً بشعرية الحبّ، وأحسستُ أنها أضحت نمطاً جاهزاً، تستحضر، آلياً، خطابها العشقي، الأزليّ، بمعزل عن التجربة الفردية للحبّ ذاته، رغم محاولة قباني المستمرة للتجديد، والبحث عن روح القصيدة في المتداول، واليوميّ، والعابر. أما صراعي الأوديبيّ، الأكثر وضوحاً، فكان، ربّما، مع قصيدة الماغوط، على صعيد مسألتين اثنتين، الأولى توظيفه المبتكر، وربّما العفوي، للأدوات البلاغية من رمز واستعارة وكناية، وفي الأخصّ ولعه الشديد بكاف التشبيه، التي ميّزت، أسلوبه السهل الممتنع، والثانية شغفه بكأبة شفيفة، هي مزيج من حزن شخصي، وتشاؤم وجودي أكثر عمقاً، قبل أن أتمرّد، مرّة أخرى، على هذا الأب القويّ، مهتدياً، هذه المرّة، بما يسمّيه بلوم "التطهر النرجسي"، فكان لزاماً البحث عن مفهوم جديد للبلاغة الشعرية، وفضاء أرحب لكأبة شاعر (حزن في ضوء القمر)، يتجاوز،

بالتأكيد، رؤيا الماغوط، الأسلوبية والمعرفية، ويجمع بين التيه الفلسفي، بالمعنى النيتشوي، والضيق الروحي، بالمعنى الإليوتي، في تأويل مختلف تماماً للحظة الشعرية. وهذا ما اتضح، جلياً، حسبما أظنّ، في دواويني الشعرية الستة، بدءاً من (طواف الآفل)، 1998، وصولاً إلى (أشباح منتصف النهار)، 2018.

V

وأعتقد، الآن، أن نظرية بلوم أضاءت لي الكثير من هذه الأسئلة المؤرقة، وجعلتني أكثر انتباهاً للفرق الشاسع بين التأثير كحالة جدلية مركبة بين السلف والحفيد، وبين فكرة التقليد أو المحاكاة، التي لا تتعدى كونها اجتراراً لسمو السلف، وتأكيذاً على تفوقه الشعري. فالشاعر القوي يعرف كيف "يتأثر" ولا "يقلّد"، كما يشير إليوت، في مقالة شهيرة له، إذ يقول: "الشعراء غير الناضجين يقلّدون، والشعراء الناضجون يسرقون. الشعراء السيئون يشوّهون ما يأخذونه، والشعراء الجيّدون يجعلونه شيئاً أفضل، أو، على الأقلّ، شيئاً مختلفاً". وبلوم، المتأثر، نقدياً، بإليوت، يكمل مقولة شاعر (الأرض الخراب)، ويعدّل عليها بعض الشيء، حين يستبدل لفظة "السرقّة" بمصطلح "التأثر"، الأكثر تعقيداً وشمولية، ويؤكد، أن الشاعر القوي هو وحده القادر على "التأثر" بأسلافه الأقوياء، ومنازلتهم النذللند، أمّا الشعراء العاديّ أو الضعيف، فلا يجد أمامه سوي التقليد، وتكرار بلاغة السلف، وأحياناً السطو عليها، في وضوح النهار، كما هو حال معظم مقلّدي أدونيس، وما أكثرهم، ولا أستثني هنا بعض شعراء قصيدة التفعيلة، الذين وقعوا تحت تأثير ديوانه الفذّ (أغاني مهيار الدمشقي)،

أحد أكثر أعماله قوةً وتأثيراً. وعلينا أن نتذكر أيضاً أن حالة قلقِ التأثرِ حاضرة، وبقوة أكبر، ربّما، لدى شعراء المصيدة العمودية، على اختلاف أصواتهم المرديّة، فهؤلاء، رغم بحثهم عن التجديد، فإنهم يعيدون اجترارَ أعراضِ الشعرِ التقليديّة، من مديح وهجاء ورثاء، وسواها، بأشكال وصيغ مختلفة، وإن أنكروا ذلك بحذّة، أو حاولوا جاهدين التّكتم على أسلافهم، فشاعرٌ كبيرٌ كالجواهري (توفي سنة 1997م) وصل درجةً قصوى من 'قلق التأثر'، استطاعَ على إثرها الوقوف ندّاً قوياً أمام أعتى أسلافه، بل إنه نقل القرن العشرين برمته من الحاضر إلى الماضي، قاطعاً مسافةً تتجاوزُ الألف عامٍ إلى الوراء، فبتنا نقارنُه بأيّ تمام (توفي سنة 845م)، والمتنبّي (توفي سنة 965م)، والمعرّي (توفي سنة 1057م)، وسواهم من فحول القصيدة العمودية، في تراثنا الشعري. ويصحّ القول نفسه أيضاً في شعرِ الكلاسيكيين الجدد كبدوي الجبل وعمر أبو ريشة وأحمد شوقي وسواهم.

VI

أخيراً، وفي العودة إلى ترجمة هذا الكتاب، الذي كان الأوّل لي، مترجماً إلى العربيّة، قبل عقدين من الزمن، أودّ القول إنني راجعتُ الترجمة بشيءٍ من نوستالجيا العاشق، وهي تشبه، إلى حدٍّ ما، استحضار الحبّ الأوّل، إذ رحتُ أبحثُ عن بقيةٍ عطرٍ هنا، وإيماءةٍ جميلةٍ هناك، عن بعضِ نغمٍ هنا، ومزقةٍ إيقاعٍ هناك، في تشابكٍ عجيبٍ بين لغةِ الرّوح، وروحِ اللّغة عدتُ إلى ترجمتي الأولى بشيءٍ من الخوف، ووجدتني أصحّحُ كلَّ هفوةٍ أسلوبيةٍ أو نحويةٍ أو دلاليةٍ، كمن يريدُ ترميمَ علاقةٍ حبٍّ قديمةٍ، وتقويمَ اعوجاجٍ هنا، وخيانةٍ

هناك، ذكرى فشل هنا، وصدى خيبة هناك أليست الترجمة، كما يُقال دائماً، شكلاً من أشكال الخيانة للنص الأصلي، تماماً كالعلاقة مع الحبيبة، التي لا يفارقها، قط، شبح الخيانة بين الطرفين؟ أزعج أن العودة إلى الترجمة الأولى، للكتاب الأول، كانت تشبه، رمزياً، على الأقل، العودة إلى حبّ أول، غامض وسراي. ألسنا، كعشاق، نحمل قاموساً لا مرئياً، طوال الوقت، ونقوم بترجمة كل لفظة، وكل همسة، وكل حركة، يقوم بها الحبيب؟ ألسنا نترجم، باستمرار، حين نعشق، وكأننا نترجم نصاً، باحثين عن دلالة نركز إليها، تشفي بعض غليلنا العاطفي؟ أليس للجسد هيروغليفيا سرية تحتاح دوماً لمن يفك طلاسمها؟ أليس الحبيب، في بعض أحواله وتحولاته، نصاً لغوياً، كما يقول رولان بارت، ونحن، كعشاق، مطالبين، بالقراءة، والتأويل، والترجمة؟ من هنا، بدأت الترجمة الأولى، بالنسبة لي، شكلاً من أشكال الحب الأول، في درجاته وتنويعاته وتقلباته. وإذا أعود إلى كتابي الأول، منقحاً، ومصححاً، ومؤولاً، فإنما أعود بروح العاشق، الذي يزور مسرح حبّ الأول، ساعياً إلى تخليص الترجمة من كل شائبة، إذا أمكن، تماماً كالسعي إلى تخليص علاقة حب قديمة من كل عثرة، أو هفوة، في عملية مركبة تشبه حقاً ترجمة الترجمة، أو إيقاظ الحب الأول، ولكن، هذه المرة، بالانكفاء إلى مخيلة عاشق لا يفرق، كثيراً، بين لغة الشغف وشغف اللغة.

مكتبة

t.me/t_pdf

د. عابد إسماعيل
دمشق، آب، 2018

استهلال

لقد كانت إثارةً فائقةً أنهم كانوا في الأب
من دون معرفته

بعدما أدرك أنه سقطَ متشظيًّا، أفقيًّا وعمودياً، بعيداً عن الاكتمال،
حاول أن يتذكرَ أيَّ نوعٍ من الاكتمالِ كان ذلك.
كان قد استطاعَ التذكرَ، لكنّه وجدَ نفسه صامتاً، وغيرَ قادرٍ على
إعلام الآخرين.

أرادَ أن يخرّهم أنّها كانت قد قفزتْ، بعيداً، صوبَ الأمام،
وتعثّرتْ بهوىٍ مفصلٍ عن عناقه.
كانت تعاني كمدّاً كبيراً، وكان يمكن أن تأخذها العذوبة، لولا أنّها
بلغتْ حدّاً توقفتْ عنده.

لكنّ الهوى أكملَ رحلته من دونها، عابراً إلى ما وراء الذرّة.
أحياناً كان يشعرُ أنّه على وشكِ الكلام، لكنّ الصمتَ استمرّ.
كان يريدُ أن يقولَ: 'يا لها من فاكهةٍ .. أنثوية وهشة'.

نوطئة

... معلّم أكثر جلدًا، أكثر أسئلة،
لا بدّ أن يرتجل برهانًا أكثر صمًا، أكثر إلحاحًا،
يوحي بأنّ نظرية الشّعري هي، بحقّ، نظرية الحياة

ولاس ستيفنس

من ديوانه (مساءً عاديّ في نيو هيڤن)

مقدمة

تأمل في السبق الشعري مع موجر

يقدم هذا الكتاب الموجز نظرية في الشعر عبر توصيفه لمسألة التأثير الشعري، أو لحكاية العلاقات الشعرية المتداخلة بين الشعراء. أحد أهداف هذه النظرية تصحيحي، وهو إزاحة الغشاوة عن التأويلات المكرسة فيما يتعلق بكيفية مساهمة كاتب بتشكيل كاتب آخر والهدف الثاني، تصحيحي أيضاً، وهو محاولة التنظير لشعرية قادرة على إنتاج نقد عملي أكثر دقة.

التاريخ الشعري، من منظور هذا الكتاب، غير منفصل عن التأثير الشعري، وبخاصة إذا عرفنا أن الشعراء الأقوياء يصنعون هذا التاريخ، عبر تكتّمهم على بعضهم البعض، وذلك سعيًا منهم لتهيئة فضاء شعري لأنفسهم.

ما يهمني هنا هم الشعراء الأقوياء، أولئك المحول الذين يصارعون أسلافهم حتى الموت. الموهبة الأقل كفاءة تنهر، والمخيلة الأكثر إبداعاً تحاول شق طريق لنفسها. ولكن لا شيء يُعطى مقابل لا شيء، ومحاولة شق طريق للمخيلة أمرٌ محضوف بالمخاطر، ومحضوفٌ بمشاعر قلبي التأثير، إذ، من هو الشاعر القوي المستعد للاعتراف بأنه فشل في تحقيق ذاته؟ لقد أدرك أوسكار وايلد أيضاً - الذي عرف أنه فشل كشاعر بسبب عجزه التغلب على إحساسه بقلبي التأثير - حقائق

أكثر دكنة متعلقة بالموضوع ذاته. فقصيدته (أنشودة السحر القارئ) هي بصر مخجل للقراءة لأن كل ومضة فيه مقبسة من قصيدة (أغنية البحار القديم) للشاعر كولريديج. بل إن معظم شعره الغنائي مدير بالتأثر لتقليد الرومانسية الانكليزية الرفيعة. متفهماً لمعضلة من هذا النوع، ومتسلحاً بذكائه المعهود، يصرح أوسكار وايلد، بمرارة، في كتابه (صورة السيد W.H.) بما يلي: "التأثر، هو ببساطة، تحويل للشخصية، وشكل من أشكال الخلي عما هو ثمين والوقوع في برائه يفرز إحساساً - إن لم نقل واقعاً - بالحسرة لا بد لكل تلميذ أن يأخذ شيئاً ما من معلمه. هذا ما يمكن تسميته بقلق التأثر، والعكس ليس دوماً صحيحاً. بعد مضي سنتين على هذا التعليق، يعدل وايلد قليلاً من مرارته، ويسوق على لسان اللورد هنري ووتن، إحدى شخصياته في رواية (صورة دوريان عم اي)، ملاحظات مرهفة، يعترف فيها لدوريان بأن كل أشكال التأثر لا أخلاقية:

لكي تمارس تأثيراً على شخص ما، لا بد وأن تمنحه شيئاً من روحك. المتأثر لا يفكر أفكاره الطبيعية، ولا يحترق بعواطفه الطبيعية. فضائله ليست حقيقية. وذنوبه، إن كان ثمة ما يدعى بالذنوب، مستعارة. إنه يتحول إلى صدى لموسيقى شخص آخر. أو إلى ممثل يؤدي دوراً لم يكتب من أجله.

تكاد ملاحظة اللورد هنري تنطق على وايلد نفسه، وللتأكد من هذا، تكفي العودة إلى المراجعة التي قام بها وايلد لكتاب الناقد باتر، الذي يحمل عنوان (تقييمات)، حيث يختمها بملاحظة صارخة تنم عن وهم كبير حين يعلن أن باتر استطاع أن "يهرّب من تلامذته". هكذا، ما دامت الأجيال تتواتر، وتطحن بعضها بعضاً، فإن الذات

الجمالية المتفوقة ستظلّ مفتونةً بنكرانها لأيّ شكلٍ من أشكال التأثر. ستيفنس، الذي يمكن اعتباره الوريث الأقوى لباتر، متجاوزاً حتى الشاعر وايلد، يعبرُ في إحدى رسائله عن هذه الروح الراضية بقوله

بما أنّني أتّ بالطبع من الماضي، فإنّ الماضي، مع ذلك،
هو ملكي وليس شيئاً يدعى كولريدج، وردزورث، - إلخ .
ما من شاعرٍ بعينه احتلّ أهميةً استثنائيةً لديّ .
إنّ عقدة ما يسمّى بثنائية الواقع - الخيال هي من
اختراعي أنا، وإن كنت أجدها عند آخرين أكثر غيري .

وكأن يمكن له أن يصوغ الجملة الأخيرة: 'خاصّة' وأسي أحدها
عند آحريس كثر غيري'، ولكنّ موضوعه التأثر الشعري، عندئذ،
كانت بالكاد المحور الذي يتركّر حوله فكرُ ستيفنس، في أواخر
حياته، براه أكثر عنفاً وعاطفيةً في نكرانه، ففي إحدى رسائله إلى
الشاعر ريتشارد إبرهات يسجل لهذا الأخير مديحاً لم يكن، في
الواقع، غيرُ مديحٍ لنفسه :

اتضامنُ مع نفيك لأيّ تأثيرٍ تجدهُ لديّ، هذا النوعُ من
الاتهام يزعجني دائماً، لأنه، في حالتي، لستُ واعياً بأنني
وقعتُ تحت تأثير أيّ من الشعراء، وامتنعتُ عن سبق قصد
قراءة الكثير منهم، ممن يتحلّون بثقافةٍ عالية كالبوت
وياوند، وذلك كي لا أحفظ - ولو بشكلٍ لا واعٍ - شيئاً منهم .
ولكن ثمة دائماً الناقد الذي يركّز جلّ تحليلاته على
التشابهات، والأصداء، والمؤثرات، وكأنّما لا يوجدُ من الشعراء
من يستطيعُ أن يكونَ لنفسه ذاتاً مستقلةً، إذ يُنظر إليه
دائماً كصديّ تنصهرُ فيه عدّة أصداء .

هذا الرأي الذي يرى أن التأثير يكاد لا يوجد إلا لدى بعض الغلاة من الأكاديميين هو نفسه البرهان على أن التأثير الشعري يشكّل مزيجاً بدئياً من عقدتي القلق والكآبة. لقد كان ستيفنس، كما يؤكد هو نفسه، شاعراً شخصانياً من الطراز العالي، وموهبة أمريكية أصيلة تضاهي وبيتمان وديكنسون، وتضاهي أيضاً موهبة بعض معاصريه كباوند وويليامز ومور. ولكن التأثير الشعري لا يعي جعل التأثير أقل أصالة، بل يساهم أحياناً بجعله أكثر تميزاً، وإن لم يكس بالضرورة أرفع مستوى. يجب عدم اختزال إشكاليات التأثير إلى مجرد البحث عن المصدر، أو دراسة تاريخ الأفكار، أو تنسيق الصور في بنية ما. التأثير الشعري، أو ما سوف أدعوه مراراً بالتكتم الشعري، هو دراسة دورة الحياة الشعرية للشاعر بوصفه شاعراً. وعندما يضع النقد في حسابه دراسة السياق الذي تنصل فيه هذه الحياة فإنه سوف يجد نفسه مجبراً، في الآن ذاته، على تناول علاقات الشاعر مع شعراء آخرين ودراساتها كمحالات أقرب إلى تلك التي يسميها فرويد برومانس العائلة، أي دراستها كفصول في تاريخ التنقيحية الحديثة، و"حديثه" هنا تعني عصر ما بعد الأنوار.

إن الشاعر الحديث، كما يبين الناقد و.ح. بت في كتابه (الشاعر الانكليزي وعبء الماضي)، هو وريث لكآبة متجذرة، عانت منها ذهنية عصر الأنوار، بسبب الشك الذي عصف بها نتيجة ميراث مزدوج، تخيلي - إبداعي، أتاها من القدامى، من جهة، ومن أساتذة عصر النهضة، من جهة أخرى. في كتابي هذا تعمّدت إغفال المنطقة التي كان الناقد بت قد سبرها باقتدار، وآثرت التركيز على العلاقات الشعرية المتأصلة، وفحصها كنظائر مقتبسة من رومانس العائلة. وبالرغم من أنني أستند إلى هذه النظائر، فإنني أفعل هذا كتقنيحي ملتزم، بعيد صياغة بعض من تنويعات فرويد.

يشكلُ نيتشه وفرويد، حسبما أرى، التأثيرَ الرئيسيَّ على نظرية التأثير، المقدمة في هذا الكتاب. نيتشه لأنه نبيّ التضاد، وكتابه (حينولوجيا الأخلاق) هو من أعمق الدراسات المتوفرة لديّ التي تصفُ المشاربَ الهرمسية والتنقيحية في الذائقة الجمالية وفرويد لأنّ استكشافاته لاستراتيجيات الدفاع ووظائفها المتباينة، تقدّمُ أوضحَ الظواهر التي استطعتُ العثورَ عليها، فيما يتعلّق بالقواسم التنقيحية التي تحكمُ العلاقات الشعرية المتناصّة. مع ذلك، فإنّ نظرية التأثير المعروضة هنا ليست نيتشويّة في حُرّيتها المتعمّدة، وفي إصرارها الميكويّ (نسبةً للناقد فيكو) على أنّ السبقَ في السموّ هو خاصيّة جوهرية لكلّ شاعر قويّ، يخشى أن يتحوّل إلى محرّد قادم متأخّر. ترفضُ نظرتي أيضاً التفاؤلَ الفرويديّ المعهود، والقاتل إنّ الاستبدالَ السعيدَ أمرٌ ممكن، وأنّ فرصة ثانيةً يمكن أن تنفذنا من المسعى التكراريّ إزاء ارتباطاتنا القديمة. الشعراء، كشعراء، لا يمكنهم أن يقبلوا الاستبدالَ، ويحاربون حتى النهاية للفوز بالفرصة الأولى. لقد قلّل كلٌّ من فرويد ونيتشه من أهمية الشعر والشعراء، مع أنّهما منحَا الفانتازيا دلالات تفوق طاقتها أحياناً. وبالرغم من واقعيتهما الأخلاقية، فإنّهما سعيا إلى المبالغة في تمجيد الخيال. إنّ تلميذ نيتشه، الشاعر ييتس، وتلميذ فرويد، الباحث أوتو رانك، أظهرَا فهماً أكثر عمقاً لمسألة صراع الفنّان مع فته. ولعلاقة هذا الصراع بمعرفة الفنّان الاختلافية مع الطبيعة

لقد اعتبر فرويد التسامي من أهمّ الخواصّ الإنسانية، وهذا ما سيجمعهُ بأفلاطون، وبالتقليديّين الأخلاقيين: المسيحيّ واليهوديّ. يفترضُ التسامي الفرويديّ التخلّي عن كافّة أشكال اللذة البدائية،

والتعويض عنها بأشكال أكثر رقياً ورفعةً، وهذا يعني إعلاء شأنِ
الفرصةِ الثابتةِ على الأولى. من منظور هذا الكتاب، ليست قصيدة
فرويد قاسيةً مثلما ينبغي، على عكس حلّ القصائد القاسية التي
تبدعها أقلامُ المواهب القوية. إن المساواة بين الضجج العاطفيّ
واكتشاف مآذح التعويض المقبولة أمر فيه حكمة براغماتية لا تُنكر،
خصوصاً فيما يتعلّق بالإيروس (eros)، ولكن هذه ليست حكمة
الشعراء الأقوياء فالحلمُ المكشوفُ ليس مجرد انعكاس فانتاريّ
لتعويض لا ينتهي، بل هو أعظم الأوهام الإنسانية على الإطلاق. إنّه،
باختصار، رؤيا الخلود. لو كانت قصيدة وردزورث (أنشودة: تجليات
الخلود في ذكريات الطفولة المبكرة) قد خبأت في ثاياها الحكمةَ
الفرويدية فحسب، لكنّا امتنعنا عن تسميتها بـ"الأنشودة العظيمة".
صحيحٌ أن وردزورث اعتر التكرار - أو الفرصة الثابتة - عنصراً
جوهرياً في النمو، وأنشودته تعترف بأنّه بمقدورنا صقل حاجتنا عن
طريق التسامي أو الاستبدال، لكن قصيدته تصحو، أيضاً، على شعورٍ
بالخسارة، عبر كشفها عن مأزق العقل المبدع في مواجهته طغيان
الزمن. إنّ ناقد وردزورث، وبخاصّة من هو مفتون به كجيفري
هارتمان، يستطيع أن يفرّق بين السبق كمفهوم مشتقّ من النظام
الطبيعيّ وبين السّلطة كمفهوم مشتقّ من النظام الرّوحي، بالرغم من
أنّ أنشودة وردزورث تتجنّب إقامة مثل هذا التمييز. يوضّح هارتمان
هذه المفارقة بقوله: "في سعيه للتغلب على السبق فإنّ الفنّ يقارعُ
الطبيعةَ على الأرضِ الطبيعة، وهو في النهاية محكومٌ بالفشل". تنطلقُ
نظريةُ كتابي هذا من المقولة عينها، وهي أنّ الشعراء الأقوياء
محكومون دائماً بفشلٍ مشابه، فالأنشودةُ العظيمةُ لوردزورث تقارعُ
الطبيعةَ على أرض الطبيعة، وتُمنى بهزيمة نكراء، في الوقت الذي

تفوزُ به بحلمها الأعظم. هذا الحلم في أنشودة ورددورث يعكّر صفوه
شبحُ القلق - قلقُ التأثر - وهذا عائدٌ لعظمة القصيدة - الأم، أقصدُ
قصيدة (لسيداس) للشاعر ميلتون، حيث يتجلى هنا الرفضُ الإنساني
للتسامي بشكل أكثر وعورة، بالرغم من استسلام ميلتون لتعاليم
التسامي المسيحية

ذلك لأن الشاعر يبدأ بدايته (ولو على مستوى اللاوعي) بالتمرد ضد
وعي حتمية الموت، معترًا عن ذلك بشكل أعنف مما نحده لدى أي
رجلٍ أو امرأة. كان مواطنُ الشعرِ الشاب، أو كما كانت تسميه أئينا،
المريد، إنساناً اختلافياً معادياً للطبيعة، ومذعومة أظفاره، كشاعر،
كان يسعى إلى هدفٍ مستحيل، كما سعى أجداده الشعراء من قبله.
والمال الذي لا مهرب منه هو أن هذا السعي يؤدي بالضرورة إلى إحسار
الشعر، وهذا استنتاجٌ يجب على التأريخ الأدبي الدقيق أن يأخذه بعين
الاعتبار. إذا نظرنا إلى شعراء عصر النهضة العظام نجد أنه لم يستطع أحدٌ
من أحفادهم المتنوّرين مضاهاتهم، والتقليد الشعري لمرحلة ما بعد
عصر الأنوار، والذي هو مذهبُ الرومانسية، يكشف عن تدهور
لملموس في شعر الحداثة، وشعر ما بعد الحداثة، على حدّ سواء.
بالتأكيد، إن تكهنات قارئٍ بمفرده لن تعجّلَ بموت الشعر، ولكن
لا مهرب من القول إن الشعر في تقليدنا، عندما يموت، إنما يكون قد
مات لأنه حفرَ قبره بيديه، بمعنى أنه سيكون قد قُتل على يد ماضيه
القوي. القلقُ المبطنُ المبعوث في تضاعيف هذا الكتاب يوحي بأن
الرومانسية، بالرغم من كل أمجادها، هي بمثابة تراجيديا رؤيوية هائلة،
أو مغامرة منكوبة، بطلها بروميثيوس، بل أوديب الأعمى، الذي لم يكن
ليدرك - حين حلّ اللغز - أن أبا الهول سيكون بمثابة "ربة" الشعر لديه.

لقد كان أوديبُ في طريقه إلى الألوهة الكهانية، وقد حذا حذوه الشعراء الأقوياء الذين كانوا يترجمون عما هم إزاء من سبقهم إلى رؤى تنقيحية، هي أصلاً من اختراعهم المحض. الحركات التنقيحية الست التي سوف أقتفي أثرها في دورة حياة الشاعر القوي يمكن أن تتعدد وتتضاعف، ويمكن أيضاً أن تستعير تسميات مختلفة تتباين مع تلك التي استخدمتها في هذا الكتاب. لقد اختزلت هذه القواسم إلى ستة، ذلك لأنّ هذا يبدو لي من حيث الجوهر كافياً لفهم الطرق التي ينحرف فيها شاعرٌ عن شاعرٍ آخر. التسميات، رغم أنها اعتباطية، مشتقة من تقاليد متعددة، لها حضور مركزي في المخيال الأدبي العربي، وآمل أن تكون ومفيدة.

الشاعر الأعظم في لغتنا أقصي من هذا الكتاب لأسباب عدة. أحدها، بالضرورة، تاريخي، وهو أن شكسبير ينتمي إلى عصر العمالقة قبل الطوفان، أي قبل أن يصبح قلقُ التأثير مركزياً في الوعي الشعري. السبب الآخر يتعلّق بالتمايز بين الشكلين، الدرامي والغنائي. ولأنّ الشعر أصبح أكثر ذاتية، فإنّ الظلال التي يخلعها السابق على اللاحق تصبح أكثر ديمومة. مع ذلك، فالمعضلة الرئيسية تكمن في أن الأب الشعري لشكسبير هو مارلو، وهو شاعرٌ أضعف بكثير من خَلعه. أمّا ميلتون، فبالرغم من كلّ قوّته، فقد كان عليه أن يصارع مرجعية هامة تتمثّل في ادموند سبنسر، وصراعه هذا ساهم، إلى حدّ بعيد، بتشكيل وتشويه موهبته على حدّ سواء. كم كان كولريديج، سليل ميلتون، ولاحقاً وردزورث، سيُشعرُ بالامتنان لو أنه وجد مرجعيته في الشاعر كوبر (وربما في شاعرٍ أضعف كبولز)، لكنّ التأثير مسألة لا تخضع

للإرادة. شكسبير هو أسطع مثال في اللغة على ظاهرة تقع خارج اهتمام هذا الكتاب: السبب هو أنه احتوى مرجعيته حد امتحانها. موضوعي الرئيسي هنا هو الصراع بين نظيرين متكافئين، بين الأب وابنه كنفيزين عنيدين، بين أوديب وليوس على مفترق الطريق، رغم أن بعض الآباء، كما سرى، هم حتماً شخصيات مركبة. من الواضح لي تماماً أن القوي من الشعراء لا بد له أن يقع تحت تأثيرات غير شعرية، ولكن أكرر تأكيد على أن اهتمامي الكلي ينصب على الشاعر في الشاعر، أو على الذات الشعرية الهجينة.

التغيير الذي اقترحه على صعيد أفكارنا حول موضوع التأثير يساعدنا على قراءة أية مجموعة من الشعراء القدامى - ممن جالوا بعضهم - بشكل أكثر دقة. أعطي مثلاً واحداً: كمؤلفين ضالين للشاعر كيتس في قصائدهم، فإن تلامذة كيتس من الفكتوريين يضمون شعراء كباراً من أمثال: تينيسون، وأرنولد، وهوبكينز، وروزيتي. ولكن، لا أحد يستطيع الجرم بإطلاق بأن تينيسون، مثلاً، نجح في أن يحسم صراعه الخفي والطويل مع كيتس، ولكن تفوقه الواضح على أرنولد وهوبكينز وروزيتي يعود، بالدرجة الأولى، إلى صموده في وجه مرجعيته، بالمقارنة مع هزائمهم النسبية إن شعر أرنولد الرثائي يمزج، بامتعاض، بين الأسلوب الكيتسي، ومشاعر وخيالات لا رومانسية، في حين أن تحويرات هوبكينز البلاغية، وتكشيفاته الإشكالية، مضافاً إليها جماليات رزيتي الخفية، تتاقص مع الأعباء الشعرية التي يحاول كل منهما صقلها في وعيه الشعري. في وقتنا الراهن، علينا أن نعيد النظر في المنافسة الحادة، التي أقامها باوند مع براونينغ، وفي الحرب الأهلية الطويلة، والصامتة في معظم

الأحيان، التي شنتها ستيفنس على رموز الرومانسية الأمريكية والإنكليزية معاً، من أمثال وردذورث، وكتيس، وشللي، وإمرسون، وويتمان وكما هي الحالة مع الفكتوريين الكيتسين، فإن هؤلاء هم بمثابة أمثلة تعيدُ سردَ الحكاية ذاتها، إذا كنّا، نحن النقاد، معنيين أكثر بكتابة قصة أدقّ للتاريخ الشعريّ

الهدفُ الرئيسيُّ من هذا الكتاب، بالضرورة، تقديمُ رؤيةٍ نقديةٍ لناقِدٍ بعينه في سياقين اثنين: سياق شعر ونقد شعراء جيله، من جهة، حيث أزمااتهم الراهنة تطالُه مباشرةً، وسياق قلق التأثير لديه هو، من جهةٍ أخرى. من بين القصائد المعاصرة، التي تلفتُ إليها الانتباه أكثر من غيرها أذكرُ قصيدتين هما (خليج كورسونس) و(نتوءات) للشاعر أ. ر. أمونز، وقصيدتين أخريين هما (مزقة) و(أسرع رتقاً) للشاعر جون آشبري، حيث أكاد ألمحُ قوّةَ تصارعِ موتِ الشعر، بل تقاوم ألمِ كونِ كلٍّ منهما شاعراً متأخراً. بالمقابل في النقد المعاصر الذي يضيء لي استبصاراتي الخاصة، بفضلِ كتبٍ بعينها من مثل (الاستعارة) للناقد انغوس فليشر، و(ما وراء الشكلاية) للناقد جيفري هارتمان، و(العمى والبصيرة) للناقد بول دي مان، فقد غدوتُ أكثرَ إدراكاً لجهودِ العقلِ الذي يحاولُ أن يتغلّب على مأزقِ النقدِ الشكلائي، وعلى الوعظِ العقيم الذي سقط فيه النقدُ الأسطوري، وأخيراً على التيارات المعادية بشكل صارخ للإنسان في النقد الأوروبي، الذي أتى ليتبجّح بأنّه بات قادراً على قراءة أية قصيدة، وأي شاعرٍ، أياً يكن. في فصلي البرزخيّ من هذا الكتاب، أقدم اقتراحات حول ضرورة تطوير نقد تصادّي أكثر إجرائيّة، وهذا هو بمثابة ردّي على تلك التيارات في دائرة النقد المعاصر.

إن أية نظرية في الشعر، تقدم نفسها كقصيدة قاسية، تستند إلى الاختزال، والتكثيف، وإلى نسق أسطوري شخصي (رغم أنه بكتلته تقليدي)، تظل تقوم، ورتما تطلب بأن تقوم، على أنها مقولة فحسب، أو مجرد رأي فحسب كل شيء في هذا الكتاب - أمثولات، تعريفات، تشغيل القواسم التنقيحية الست كاستراتيجيات دفاع - كل هذا يصبو لأن يكون بمثابة تأمل في كآبة العقل المدع، وإصراره اليائس على السبق لقد أدرك فيكو، الذي قرأ الحلق كله كقصيدة قاسية، بأن السبق في النظام الطبيعي والسلطة في النظام الروحي، هما شيء واحد، ويجب أن يبقيا أمراً واحداً لدى الشعراء، لأن وعورة كهذه تكون وحدها القادرة على أن تشكل من لدنها الحكمة الشعرية. لقد اختزل فيكو السبق الطبيعي والسلطة الروحية بمبدأ الملكية، وهذا بمثابة اختزال هرمسي أحيله إلى مبدأ الضرورة المرعب - أنانكي - الذي ما يزال يحتل المخيلة الغربية.

يقول فالتينس، وهو رؤيوي غنوصي من القرن الثاني، أتى من الإسكندرية كي يعلم "الليروما"، أو ما يسميه هو اكتمال ثلاثين طوراً، أو تعددية الألوهية، يقول: "لقد كانت إثارة فائقة أنهم كانوا في الأب دون معرفته". أن تبحث عن المكان الذي أنت فيه توأ، إنما هو من أكثر الرحلات مشقة، وأقربها إلى الفشل المحتوم. لكل شاعر قوي ربة شعر أو "صوفيا" تقفز إلى المدى الأكثر بعداً، والأكثر عمقاً، في شبق نرجسي للارتحال لقد وضع فالتينس حدّاً تنتهي عنده الرحلة، ولكن ما من رحلة تنتهي، إذا كان سياقها العقل اللامحدود، وهذا هو الفلك الذي يدور فيه معظم شعراء ما

بعد الميلتونية. صوفيا، بحسب فالنتينس، صحت، وتوجت
عروساً في رؤيا البليروما، وألحق هواها أو أتبع نواياها السوداء
بعالمنا، تماماً خلف التحوم، فيما وراء الحد. في مدار هذا
الهوى، أو النية السوداء، التي أطلق عليها فالنتينس اسم "الفاكهة
الأنثوية الهشة" يسقط الشاعر الصاعد. وإذا استطاع الخروج من
هذا المأزق، ولو جريحاً وأعمى، فلا بد أن يحتل مكانه كواحد من
الشعراء الأقوياء.

* * *

موجز: قواسم تنقيحية ستة

1- الانحرافُ الشعريُّ Clinamen

أخذتُ الكلمة من لوكريّس، وتعني 'انحراف' الذرّات الهادف إلى جعل التبدّل في الكون ممكناً. الشاعر ينحرفُ بعيداً عن سلفه عبر قراءة قصيدته بهدف إحداث "ميلانٍ" في العلاقة معها. يتجلى هذا الانحراف في شكل حركة تقويمية داخل قصيدة الشاعر اللاحق، وهذا يعني أن قصيدة السلف قد تحركت في الاتجاه الصحيح إلى نقطة معيّنة، ثمّ ما لبثت أن انحرفت عن مسارها، تماماً في الاتجاه الذي خطّته القصيدة الجديدة لنفسها.

2- تكاملٌ وتضادٌ Tessera :

لم أستعرُ الكلمة من فنّ صناعة الموزاييك، حيث ما تزال تُستخدم، بل من شعائر السحر القديمة، حيث كانت تعني إشارة تعارفٍ، بل الشّظية المكسورة من آنية، والتي تتضافرُ، مع شظايا أخرى، لتعيد تشكيل الآنية. الشاعرُ "يكملُ" سلفه بشكلٍ تصادّي. حيث يقرأ القصيدة الأمّ بهدف استكمال شروطها. ولكن ضمن سياقٍ آخر، وكأثماً فشل السلفُ بالولوج عميقاً كما ينبغي.

3- تكرارٌ وقطيعة Kenosis

يمثل هذا هاحسَ قطع أشبه باستراتيجيات الدفاع التي تلجأ إليها ذواتنا إزاء محرّضات التكرار. إنّه بمثابة حركة باتجاه القطيعة مع السلف. أخذتُ الكلمة من القديس بولص، حيث تعني تواضع يسوع وإفراغه لذاته من ذاته، أيّ قبوله الهبوط من الإلهي إلى الإنسانيّ مفرغاً ذاته من فورانها، أو ألوهيتها المتخيّلة، يتواضع الشاعرُ اللاحقُ إزاء نفسه، وكأنّما يتنازلُ عن ماهيته كشاعرٍ، في حركة مدّ وجزر يرافقها حركة شبيهة في العلاقة مع السلف، بحيث يُفرغُ هذا الأخيرُ من ذاته أيضاً، وبالتالي تبدو قصيدة الاحتزال، أو القصيدة اللاحقة، وكأنّها فقدتُ الكثيرَ من قدسيّتها.

4- السموّ المضادّ Daemonization :

إبه يعني الحركة باتجاه سموّ - نقيضٍ وشخصاني، يمثل ردّة الفعل على سموّ السلف أخذتُ المصطلح من استخدامات الأفلاطونية الجديدة، حيث ثمة كائن وسيط، ليس بالإنسانيّ، وليس بالإلهي، يلجُ العارف ويلهمه. يفتحُ الشاعرُ اللاحقُ ذاته الشعرية على مصراعيها أمام ما يعتبره قوة في القصيدة - السلف، لكنها قوة لا تنتمي إلى السلف بإطلاق، بل إلى مدار كينونة، تقع خارج ذاك السلف. يفعل الشاعرُ ذلك في قصيدته عبر توطيد علاقة ما مع السلف تجعله يحطفُ فرادة هذا الأخير الشعرية.

5- تطهّر ونرجسية Askesis :

إنّها حركة التطهّر الذاتي، الهادفة إلى تحقيق حالة من الخلوة. استعرت المصطلح، رغم عموميته، من ممارسات الحكماء ما قبل السقراطيين، من أمثال أمبيدوكليس. لا يحضّر الشاعر اللاحق هنا لحركة عكسية من الإفراغ، كما هي الحالة في السمو المضاد، بل التحجيم والاحتواء، إذ أنّه يقوم بالتخلّي عن جزء من موهبته الإنسانية والتخييلية، وذلك لكي يأتى بنفسه عن الآخرين، بمن فيهم السلف نفسه. يفعل هذا في قصيدته، عبر موضوعتها بمواجهة القصيدة - الأم، جاعلاً تلك القصيدة تعيش حالة التطهّر - النرجسية. هنا أيضاً تحضّر موهبة السلف للاحتواء

6- عودة الموتى Apophrades :

أخذت الكلمة من أحواء الأيام المريرة والمنحوسة لأهل أثينا، حين كان الموتى يعودون، ويسكنون البيوت التي كانوا قد عاشوا فيها. يفتح الشاعر اللاحق، المثقل بعبء الخلوة التخييلية، التي تكاد تصلّ عده حدّ النرجسية، يفتح، في مرحلته الأخيرة، قصيدته على مصاريحها أمام قصيدة السلف، في حركة نظنّ حيالها أنّ مسيرته قد أتمّت دورة كاملة، وأنّه عاد ثانية إلى النقطة التي كان قد انطلق منها، أي مرحلة التدرّب قبل أن تبدأ قوته بتكريس نفسها عبر القواسم التنقيح تلك ولكن القصيدة الآن باتت مكشوفة للسلف، حيث كانت مكشوفة سابقاً، والنتيجة المدهشة هي أنّ إنجاز القصيدة الحديدية (اللاحقة) يوهمنا - ليس بأنّ السلف قد قام بكتابتها - بل كأنّ الشاعر اللاحق نفسه قد قام بكتابة الخواصّ النموذجية لقصيدة السلف.

الفصل الأول

... عندما تتأملُ التوهجَ
محدّقاً بالتنحيات الأكثر إثماً
للقلبِ الملوّحِ، جاعلاً منها سكناً له،
غير هاربٍ إلى التخفيّ أو الاسوداد

أ. ر. أمونز

الانحراف CLINAMEN

أو التكتّم الشعريّ

يؤمنُ شللي بأنّ كلّ الشعراء، وعبر كلّ العصور، يشتركون في كتابة قصيدة واحدة عظيمة، هي دوماً في طور النموّ. أمّا بورخس فيرى بأنّ الشعراء يخترعون أسلافهم. إذا كان الشعراء الموتى، كما يصرّ إليوت، هم المسؤولون عن تقدّم المعرفة لدى الأحفاد، فإنّ هذه المعرفة ستظلّ من صنيع هؤلاء الأحفاد، أنتحها أحياءٌ لتلبية حاجات الأحياء

ولكنّ الشعراء، أو على الأقلّ الأقوياء منهم، لا يقرؤون بالضرورة كما يقرأ الأقوياء من النقاد. الشعراء ليسوا قراء مثاليين أو عاديين، ليسوا جونسونيين (صموئيل جونسن) ولا أرنولديين (ماثيو أرنولد). عندما يقرؤون لا يميلون إلى القول بأنّ: هذا ميتٌ وذاك حيٌّ في شعر x" الشعراء، ما إن يصبحوا أقوياء، لا يقرؤون شعر x، ذلك لأنّهم، في حقيقة الأمر، لا يقرؤون سوى أنفسهم. بالنسبة لهم، أن تكون حياً يعني هذا أن تكون ضعيفاً، وأن تقارن بدقّة وموضوعية، يعني أن لا تكون من النخبة. إنّ شيطان ميلتون، بوصفه رمزاً للشاعر الحديث، في أقوى حالاته، يصيرُ ضعيفاً عندما يقف على حبل "تيماثس"، يعقلنُ ويقارنُ، وبذلك يشترُ بعملية انحدارٍ تصل ذروتها في قصيدة (الفردوس مستعاداً)، وينتهي كرمزٍ للنقاد الحديث في أضعف حالاته.

دعوا نجرّب (وقد يبدو هذا سخيّاً للوهلة الأولى) قراءة القصيدة الملحمية (الفردوس مفقوداً) كأمثولة لأزمة الشاعر الحديث، في أقوى حالاته. الشيطان هو ذاك الشاعر الحديث، أما الله [في القصيدة] فهو سلفه الميت، لكن الخصب والحاضر أبداً، أو لنقل، الشاعر الجدّ آدم هو مشروع شاعر حديث وقوي، ولكن في أضعف حالاته، ما دام لم يعثر على صوته الخاص بعد. ليس لله ربة شعر، ولا يحتاج واحدة، ما دام أنّه بحكم الميت، وإبداعه تجلّى في الزمن الماضي للقصيدة - الفردوس مفقوداً - فحسب. من بين الشعراء الأحياء في القصيدة، للشيطان إثم، ولآدم حواؤه، ولميلتون عشقه الجواني الذي هو بمثابة التجلّي في العمق الأقصى، يندب، بلا انقطاع، على ما اقترفه من ذنب، وهذا ما يتمّ استحضاره بشكل رائع في القصيدة لمرّات أربع. ميلتون لا يملك اسماً لحبيته، رغم أنّه يستحضرها تحت أسماء عدّة، ولكن، وكما يقول: "أناجي المعنى وليس الاسم". الشيطان، بصفته شاعراً أقوى حتى من ميلتون نفسه، يتقدّم دونما حاجة لمناجاة ملهمته.

لماذا ندعو الشيطان شاعراً حديثاً؟ لأنّه يتنبأ بمعضلة كبرى تمثل اللبّ في شعر ميلتون، ومن شعر ألكسندر بوب أيضاً. معضلة تأخذ شكل حزن يتصفّى بالعزلة لدى كولينز وغراي، وسمارت وكوبر، وتبلغ ذروتها عند وردزورث، النموذج المثالي للشاعر الحديث، بل للشاعر بإطلاق. إن عملية تبلور الشخصية الشعرية لدى الشيطان تبدأ عندما تبدأ فعلاً قصة ميلتون، أي مع خلق الله لابنه، ورفض الشيطان لخلق كهذا. الشعر الحديث يبدأ بتصريحين للشيطان: "لا عهد لنا بعهد لم نكن فيه كما نحن الآن"، و"أن تكون ضعيفاً يعني أن تكون بائساً، عملاً أو معاناة".

دعونا نتبع السياق الذي اعتمده ميلتون في قصيدته. الشعرُ يبدأ ليس بوعينا لسقوط آدم، بل بوعي أننا نسقط. الشاعر هو إنساننا المختار، ووعيه لهذا الاختيار يهبط عليه كلعنة؛ ومرةً أخرى، ليس لعنة "أنتي إنسان ساقط" بل "إنني إنسان، وإنني أسقط" - أو بكلام آخر، "كنتُ الله، وكنتُ الإنسان (إذ بالنسبة إلى الشاعر كلاهما سيان) وأنا أسقط الآن من ماهيتي". عندما يُصعدُ هذا الوعي بالذات إلى درجته القصوى، عندئذ يرتطم الشاعر بأرض الحميم، ويلامسُ قعرَ الأتون، وحضوره ذاك يساهمُ بتشكيل الحميم ها يقولُ الشاعرُ لنفسه، "يبدو أنني توقفتُ عن السقوط؛ الآن أنا ساقط، وجرأ ذلك أقبُعُ هنا في الحميم".

هناك وعندئذٍ، في هذا السوء بالذات، يجدُ الشاعرُ ضالته، ويختارُ البطوليَّ لكي يتعرفَ إلى لعنته ولكي يستقصي حدودَ الممكن في داخله. البديلُ هو أن يتوبَ، وأن يقبلَ إلهاً لا يحتلّ مكانَ الذات على الإطلاق، بل إله يقعُ خارجَ الممكنِ تماماً. هذا الله هو بمثابة تاريخٍ ثقافيٍّ، وشعراء موتى، وإحراجات التقليد الشعري، الذي أصبح غنياً جداً بحيث لا يحتاجُ إلى أية إضافة. ولكن، بالنسبة لنا، لكي نفهم الشاعر القوي، علينا أن نتوغلَ أبعد مما يفعلُ هو، علينا العودة إلى تلك المنطقة التي تسبقُ وعي السقوط.

عندما يتلفَتُ الشيطانُ، أو الشاعرُ، حوله، على أرض النار، ويرى أن ذاته الساقطة قد بدأت بالاشتعال، يلمحُ وجهاً كان قد تعرفَ إليه توأماً، إنه صديقه الأوفى، 'بيلزب'، أو الشاعر الموهوب، الذي فشل بتكريس شعرته، والآن سيفشلُ دائماً. ينشغلُ الشيطان، مثلما يفعل أي شاعر قوي، بوجه صديقه الحميم، فقط إلى الحد الذي تعكس فيه حالة هذا الوجه ملامحه هو. هذا الانشغال المحدود لا

يتهكم أبدأ بالشعراء الذين يعرف، ولا يتهكم أيضاً بالشیطان البطولي حقاً. إذا كان ييلزب خائفاً وجرعاً إلى هذا الحد، وإذا كانت صورته تبدو تماماً مختلفة عن تلك التي خلفها وراءه في حقول الضوء، فهذا يعني، وشكل سافر، أن الشيطان نفسه محروم من الجمال، ومقدر له، كمثلي والتر باتر، أن يكون "كاليبان" الحروف، واقعاً في شباك الفقر المدقع، وفي العوز التخيلي، هو الذي كان، في وقت من الأوقات، الأكثر غنى، والأقل حاجة. ولكن الشيطان، بقدرة الشاعر الملعونة، يرفض أن يستسلم لهذه الأوهام، ويركز، عوضاً عن ذلك، على مهمته، والتي هي حقاً كل ما تبقى له.

هذه المهمة، بشموليتها وعمقها التخيلي، تضم كل شيء يمكن أن يشكل محرّضاً لكتابة شعر لا تقتصر غاياته على البعد التعبدي. إذ لم يكتب الشعراء قصائدهم؟ لكي يستنفروا كل شيء تبقى، لا لكي يقدسوا أو يبرهنوا. إن بطولة التحمل - لدى آدم الميلتوني بعد السقوط، أو الابن في (الفردوس مستعاداً) - هي موضوع للشعر المسيحي، ولكنها قلما تكون بطولة لدى الشعراء. نسمع ميلتون ثانية يمدح الفضيلة الطبيعية للشاعر القوي، عندما يوتخ "شمشون" حارسه "هارفا" قائلاً: "أحضر الناس! كحلي في القيد، ولكن قبضتي حرة".

إن بطولة الشاعر الأخيرة لدى ميلتون تكمن في التوق لتدمير الذات، وهذا توق نبيل لأنه دعوة لتحطيم المعبد فوق رؤوس الأعداء. أما الشيطان فإن إدراكه للفوضى التي تحيق به، ومحاولته فرض النظام رغم الظلام المرثي، ودعوته لأتباعه لأن يحذوا حذوه في رفض التذب والنواح، تجعل منه صورة للبطل كشاعر، واجداً ما يجب أن يسد الرّمق، رغم معرفته أن لا شيء يمكن أن يسد الرّمق

هذا نوعٌ من البطولة يتأخّم حدودَ النرجسية؛ ليس خارجها تماماً، ولا داخلها تماماً. إنَّ اندحار الشيطان الأخير في القصيدة، كما ربّيه المحقّقُ المعتوه لدى ميلتون، يكمن في أنّ البطل ينسحبُ من هذه الدائرة إلى نرجسيته، وهذا يساهمُ في انحطاطه، إذ إنّه يسقطُ، كشاعر، كما توضّحُ لك مناجاته على جبل "نيفاتس" عندما يطرح مقولته: "أيّها الشرّ كن خيري"، متحوّلاً بذلك إلى مجردٍ متمرّدٍ، أو معارضٍ ساذجٍ، يريد أن يقلبَ القيمَ الأخلاقية التقليدية. إنه يتحوّل إلى سلف آخر ممثّل للتلاميذ اللا — تلاميذ، أو يصبحُ ممثّل اليسار الجدّي والمتجدّد بشكلٍ أبديّ. أما الشاعر الحديث، في غبطة قوّته الصلدة، فإنّه يقفُ دائماً على الحافة القصوى للنرجسية، كونه خرج من أوارها توّاً. إنَّ توارنَ الشاعر الصّعب، منذ ورددورث، وصولاً إلى ستيفنس، يكمنُ في حفاظه على مكوثه هناك، إذ بمحضِ حضوره نسمعه يقولُ لنفسه: "ما أسمعُ وما أرى لا يأتي إلّا من ذاتي"، وبصيغة أخرى، "لا أملكُ شيئاً، ولكنني أنا أنا، وكما أنا أنا". ربّما كانت الأنا الأولى، بذاتها، هي صيغة النحدي الأرقى لنرجسية مكشوفة، وهي تحيلاً إلى معادلة "لا عهدَ لي بعهدٍ لم أكنُ فيه كما أنا الآن". أمّا الأنا الثانية فهي التعديل الذي يفسحُ مجالاً للشعر كبديلٍ للعته: "ما من شيءٍ يقعُ خارجي، وهكذا أبصرُ خفايا كل شيءٍ، وهي جزء من خفاياي"، وبالتالي (أنا أنا لأنني أنا)، وهذا معناه "أنا أيضاً حاضرٌ حيثما وأنّي اخترتُ أن أكونَ". أنا حاضرٌ جدّاً في السيرة لدرجة أن كلّ الحركات الممكنة هي، في الحقيقة، ممكنة، وإذا كنتُ في الحاضر أكتفي باستكشافِ واقعي، "فأنا على الأقلّ استكشفُ". أو، كما كان يمكن للشيطان أن يقولَ: "في الفعل والمعاناة سأكونُ سعيداً، لأنني حتّى في المعاناة سأكون قوياً".

إنه لأمرٌ يبعثُ على الكآبة أن يقرأ المرءُ النقادَ الحداثيين الذين تناولوا الشيطانَ في قراءاتهم، فهم لا يرونه أبداً. إن فهرسَ اللارؤية أو العمى واسعٌ وبيِّنٌ بحيث لا يخفى على أحد، بدءاً من إليوت، الذي يتحدث عن "بطل ميلتون البايروني" "الأجعد الشعر" (تنتابُ المرءَ رغبةٌ بأن يصرخ، متلفناً يمنةً وشمالاً، "من؟")، إلى الانزلاق المدهش لنورثروب فراي، الذي يستحضر، بسخرية مدروسة، السياقَ الفاغنري (وهنا يودُ المرءُ أن يعلق: "ناقدٌ حقيقيٌّ ولكنه من حلفِ الله من دون أن يدري"). لكن، من حسن الحظ أن لدينا إمبسون، بصرخته التي تستنفرُ الهممَ "لنعدُ إلى شللي!"، وإليه أعودُ.

متأملًا الفساوةَ التي أبداها ميلتون تجاه الشيطانَ، وتجاهَ شاعره الخصم وشقيقهِ الدآكن، يتحدثُ شللي عن "السبية القاتلة"، التي تتنازعُ عقلَ قارئِ ميلتون، الذي يغريه بأن يضعَ عيوبَ الشيطان في كفة، وتقريعَ الله له في كفةٍ أخرى، ويعذرُ الشيطانَ، بالنتيجة، لأن الأذى الذي أصابه من الله كان قد تجاوزَ كلَّ حدٍّ. لقد حرّف الناقد سي. إس. لويس فكرةَ شللي، أو حرّفنها مدرسةُ النقد الملائكي، التي أرادت أن تقارن بين أخطاء الله وعيوبِ الشيطان، لتجدَ الشيطانَ خاسراً في النهاية. كان لسانُ حالِ شللي يقولُ إنَّ هذه السبية القاتلة لن تكون أقلَّ قتلاً لو أننا اعتبرنا الله (كما اعتبرُهُ أنا) هو الخاسر، وليس العكس. سوف تظلَّ السبيةُ سببيةً، وبما أنَّها بمثابة خطابٍ حول الشعر، فإنَّها ستظلُّ أخلاقيةً، وبالتالي قاتلةً، على حدِّ سواء.

نعلمُ أن الشعراءَ، وحتى الأقوياء منهم، ينطلقون ضعفاء في البدء، ذلك لأنَّهم، كمثُل آدمَ، يخطونَ حالمين، وليس كمثُلِ الشيطان، مستبطين. سوف يسمِّي الشاعرُ بليك واحدةً من حالات الكيونة بآدمَ،

ويطلقُ عليها اسم "حدّ الانكماش"، وحالة أخرى بالشیطان، ويطلقُ عليها اسم "حدّ الإبهام". آدمُ هو الإنسانُ المعطى أو الطبيعي، والذي يعجز خيالنا عن تجاوزه. أمّا الشيطان فيمثّل الرغبةَ المقموعة أو المعكوسة للإنسان الطبيعي، إذا لم نقلْ ظلّاً أو طيفَ تلك الرغبة. وراء تخوم تلك الحالة الطيفية، لن نتحدّجّر أمام الرؤية، غير أن الطيفَ يرخي بثقله على قمميتنا، فنغلقُ ونتحدّجّرُ، بما يكفي، وهكذا ننكمشُ ونتحدّجّمُ بما يكفي. بما يكفي تنوحُ أرواحنا، وتندبُ حياةً لا نريدُ أن نحياها. نnochُ بما يكفي لكي نجزعَ ونهربَ من ملكاتنا المبدعة، التي هبطَ عليها الملاكُ الطاغي، "تشيروب"، الرّمز الذي يستخدمُهُ بليك (مستعبراً إياه من ميلتون، وسفر التكوين، وسفر حرقيا) للدلالة على ذلك الجزء من قدرة الإبداع لدينا، والتي أصبحت ملكاً للكبح والتحدّجّر. لقد أعطى بليك تسميةً دقيقةً لهذا القسم المناوئ من الإنسان. إذ قبل السقوط، (والذي عني للشاعر بليك قبل التكوين، إذ كلا الحداثين سيّانٌ بالنسبة له) كان الملاكُ الطاغي نفسه هو العبقرية الرَّعوية "نارماس"، رمز السيرة الموحّدة، التي تساهمُ بتشكيلِ الوعي اللامنقسم؛ وهو رمزُ البراءة الخالصة ما قبل الفكر، وحالة من الوجود بلا موضوعات أو ذوات، في غيابِ تامٍّ لخطر الوقوع في النرجسية، ذلك لأنّها حالة ينقصُها أيضاً قدرةٌ وعيٌ ذاتيها. "نارماس" هذا هو رمزُ قدرةِ الشاعر (أو الإنسان بإطلاق) على الإدراك، حتى عندما يعمل الملاكُ الطاغي، "تشيروب"، على كبح أي إدراك.

ما من شاعرٍ اليوم، حتّى الأكثر تفرّداً كميلتون أو وردزورث، يمكن اعتباره "نارماساً" في هذا الوقت المتأخّر من التاريخ، وما من شاعرٍ يمكن اعتباره ملاكاً طاغياً أو تشيروبياً آخر، رغم أن كولريديج

وهو بكيتر سمحا لنفسيهما، أخيراً، بأن يُحكما به، وربّما إليوت أيضاً. شعراء متأخرون في التاريخ لهذه الدرجة هم مزيجٌ من آدم والشیطان على حدّ سواء. يدؤون كبشر طبيعيين، محاولين البرهنة على أنهم لن ينكمشوا أكثر من ذلك، وينتهي بهم المطافُ، تالياً، كـرغباتٍ مدحورة تشعر بالخيبة لمحرّد أنّها لن تقدّر أن تتحدّجّر إنجيلياً. ولكن أولئك المتمرّسين في الوسط، لاند أنّ يكونَ الأعظمُ بينهم قوياً جدّاً، يتقدّم عبر تكثيف طبيعي، يميّزُ آدمَ في زهوّه الأنّي، وعبرَ وعي ذاتي بطوليّ، يميّزُ الشيطانَ في محدّه الخاطف، والأكثر من طبيعيّ. التكثيفُ ووعي الذات لا يتحقّقان إلا عبر اللّغة، وما من شاعرٍ، منذ آدم والشیطان، يتحدّث لغةً بريئةً، أو لغة براء من اللّغة التي صاعها أسلافه من قبله. يرى نعوم تشومسكي أنّه إذا تكلم أحدنا لغةً، فإنّه يعرف عنها الكثيرُ تواءً، مما لم يسبق له أن تعلّمه. إن غاية النقد تكمنُ في تعليم لغةٍ ما، لأنّ الذي لا نتعلّمه، ويأتينا كهبة لغويةٍ محصّة هو الشعرُ المكتوبُ - وهذه فكرة أستلهمها من شللي القائل بأنّ كلّ لغةٍ هي طللٌ من قصيدةٍ دائريةٍ مهجورة. أعني بهذا أنّ النقد لا يعلم لغةً للنقد (رأي شكلانيّ ما يزال سائداً بين أوساط الأسطوريين والبنويين والظاهراتيين)، بل لغة يكون فيها الشعرُ مبنوّاً تواءً، وهي لغة التأثير والديالكتيك، اللذين يحكمان العلاقات بين الشعراء كشعراء. الشعراءُ في كلّ قارئ لا يعيشُ حالة القطيعة نفسها إزاء ما يقرأ كالتي يشعرها، بالضرورة. الناقدُ في كلّ قارئ. ما يمنحُ متعةً للناقد في القارئ قد يمنحُ قلقاً للشاعر فيه، وهو قلقٌ تعلّمنا كقراء تجاهله، لنحصّد في النهاية الخسارة والهباء هذا القلق، وهذا الشكل من الكآبة، هما قلق التأثير، أي الأرضية السّوداء الإبليسية التي نطأ عليها الآن.

كيف يصبحُ الناسُ شعراء؟ أو لنستخدم صياغة أكثر قدماً، كيف تبلورُ الشخصية الشعرية؟ عندما يكتشفُ الشاعرُ الواعدُ (أو يكتشفه) ديبالكتيك التأثير الشعري، أي عندما يكتشفُ للمرة الأولى أن الشعرَ يكمنُ داخله وخارجه معاً، فإنه يبدأ مسيرة لا تنتهي، إلا عندما ينضب الشعر من أعماقه، وذلك بعد أن يكون قد امتلك القوة (أو الرغبة) لإعادة اكتشاف هذا الشعر خارج ذاته ثانية. وبالرغم من أن اكتشافاً من هذا النوع هو شكل من أشكال تكريس الهوية أو الولادة الثانية، ويتطلبُ - في الصفاء المطلق للنظرية - تحقيقه عبر نرجسية مثالية، إلا أنه يبقى - أي الاكتشاف - فعلاً لا يمكنُ أن يكتمل أبداً. ونقصُ بالتأثر الشعري هنا - مدهش، منهك، وسائغ - نقصُ تأثير الشعراء الآخرين، بمعنى التأثير كما حفر في أعماق كل منهم، مستثنياً النرجسي الصّرف، أو الشاعر القوي كإرهاص. لأن الشاعرَ محكومٌ بأن يتعلمَ أعمقَ اجتراحاته عبر وعيه لذوات أخرى. القصيدة تكون داخله، لكنه يعيشُ عاراً وألماً العثور عليها بواسطة قصائد أخرى - قصائد عظيمة - تقع خارجه. أن تخسر حريتك في مركز كهذا يعني أنك لن تسامح أو تغفر، وأنتك ستتعلم دعر الاستقلالية المهددة أبداً.

"قلب كل شاب صغير"، يقول مارلو، "يمثل مقبرة حُفرت عليها أسماء الآلاف من الفنانين الموتى، ولكن حضور هؤلاء الحقيقي هو حضور بضعة أشباح قوية، وعدوانية في الغالب". ويضيف مارلو "الشاعرُ مسكونٌ بصوتٍ يتوجبُ على الكلمات أن تتناغم معه". وبما أن اهتمامات مارلو سردية ومشهدية، فإنه يصل إلى صيغة ما يُسمى "من الزخرفة إلى الأسلوب"، وهي صيغة غير كافية لشرح التأثير الشعري، حيث الحركة باتجاه وعي الذات تكون أقرب إلى الروح

المقتضبة لصيغة كيركيغارد القائلة: "ذاك الذي يملك إرادة للعمل يُحبُّ أباه". تذكرُ كيف أنه، ولقرونٍ عدة، بدءاً من أبناء هوميروس وانتهاءً بأبناء بن جونسون، كيف كان التأثير الشعري يُشخصُ كعلاقةٍ رحمٍ، فقط لنكتشفَ لاحقاً أن التأثير الشعري، وليس "البنوة"، ليس سوى نتاج آخر من نتاجات عصر الأنوار، هو بل حاسبٌ آخر من الثنائية الديكارتية.

كانت كلمة "تأثر" قد أخذت معنى 'امتلاك القوة حيال الآخر'، منذ لاتينية توما الأكويني المدرسية، ولكن، لقرون طويلة حافظت الكلمة على جذرٍ معاها: 'التدفق'، أو مدلولها الأشمل، بمعنى الوحي والإلهام، اللذين يهبطان على البشر من النجوم. في السابق، وكما استخدمت العبارة، أن تتأثر يعني أن تتلقى السائل الأثيري، الذي يتدفق عليك من النجوم، هو السائل الذي يؤثرُ على شخصية المرء وقدره، ويبدلُ من جوهر الأشياء تحت القمر. إنها قوة - إلهية وأخلاقية - (ستُعرف لاحقاً بالقوة السرية)، تنوحدُ بذاتها، وتتحدى كل ما هو إرادي لدى المرء. أمّا في المعنى الذي نقصده - التأثير الشعري - فقد جاءت الكلمة جدّ متأخرة. ففي الإنكليزية، لم تكن الكلمة إحدى تلك المفردات النقدية التي استخدمها درايدن، ولم تُستخدم أبداً من قبل ألكسندر بوب بالمعنى الذي نقصده. يرى دكتور جونسون، في عام 1755، أن ثمة نوعان للتأثر: فلكيّ وأخلاقيّ، معرفاً الأخير بـ 'القوة الصاعدة، أي قوة التوجيه أو التعديل'؛ أمّا الأمثلة التي يستند إليها فهي دينية وشخصية، وليست أدبية. عند الشاعر كولريдж، وبعد حيلين لاحقين، صار للكلمة، جوهرياً، معناها الذي نقصده في سياق الأدب.

غير أن القلق [كحالة] سبق الاستخدام بوقتٍ طويلٍ. إذ بين فترتي بن جونسون وصموئيل جونسون، كان الولاءُ الرحميُّ بين الشعراء قد فسح المجال لأنواعِ العشقِ المتأهية التي سماها فرويد بدايةً 'رومانس العائلة'، وبعدها أصبحت القوةُ الأخلاقيةُ إرثاً للكآنة. بن جونسون ما يزال يعتبرُ التأثيرَ علامةً صحيحةً. فهو يقول إنه يعني بالمحاكاة: "أن تكون قادراً على تحويل جوهرٍ أو خصوبةٍ أحدِ الشعراء إلى مصلحتك. أن تنتقي واحداً، من بينهم، متفوقاً، وتقتدي به حتى تصبح مثله، أو شبيهاً به، إلى الدرجة التي يتشاكلُ فيها الأصلُ مع نسخته". وهكذا، لم يربط بن جونسون التأثيرَ بالمحاكاة، إذ، بالنسبة إليه، (وكأنه يأتي بجديد)، الفنُّ عملٌ شاقٌّ. لكنَّ الطلَّ كان قد خيمَ، مع افتتاح عصر ما بعد الأنوار بمفاهيم كالعبقريّة، والفنِّ المتسامي، وعاد ليخيمَ القلق أيضاً، ذلك أن الفنَّ يتجاوزُ حدود العمل الشاقِّ. يسترسل ادوارد يونغ، الذي يكنّ احتراماً لونغينسياً (نسبةً إلى لونغينس) للعبقرية، في تأملهِ الفضائل المربية للآباء الشعريين، مستشرفاً بذلك كيتس في الرسائل، وإمرسون في مقالته (الاعتماد على الذات)، نادياً، شاكياً، الأسلافَ العظماء بقوله: "إنهم يحاصرون انتباهنا، ولهذا يمنعونا من ممارسة سبرٍ كافٍ لذواتنا. إنهم يحرقون أحكامنا لصالح قدراتهم، وبالتالي يشوشون علينا إحساسنا بما نملك، وهم يرهبونا بألقِ صيِّتهم الذائع". أمّا الدكتور جونسون، وهو شخص أعتى، وله ميولٌ كلاسيكية أعمق، فقد ابتكر شبكة نقدية معقّدة، اختلطت فيها بشكل غريب مفاهيم من مثل الخلوة، المحاكاة، الأصالة، اللامبالاة، والانتكار. يصرخ جونسون: "إن قضية تانتالوس في مجال العقوبة الشعرية موضوعٌ يستحقُّ الرثاء، ذلك لأنّ الفاكهة التي تتدلى أمام ناظريه كانت دائماً تخونُ يديه الممدودتين، ولكن أيّ نوعٍ من العطف يمكن أن يستجديه

أولئك الذين - بالرغم من أنهم يعيشون، ربّما، آلام تانتالوس نفسها - لا يفكرون أبداً حتى بمدّ أياديهم طلباً النجاة؟ لا نملك إلا أن نبتسم خفية إزاء هذا اللعط الحونسوني، ونبتسم أكثر لأننا ندرك أنه يعني نفسه أيضاً، ذلك لأنّه، كشاعرٍ، ليس سوى تانتالوس آخر، وضحية أخرى للملاك الطاعى، تشيروب. في هذا السياق، استطاع فقط شكسبير وميلتون أن يهربا من ربة الصّلب الجونسونية، فحتى الشاعر فرجيل اعتبره جونسون مجرد مقلّد لهوميروس. مع ذلك، في حضرة جونسون، أعظم ناقد في الانكليزية، نحن أيضاً أمام أول مشخّصٍ عظيمٍ لبلوى التأثير الشعري، وإن كان تشخيصه ينتمي إلى عصره فقط. ظنّ هيوم، الذي أحبّ وولر، أن هذا الأخير وصل حافة النجاة، فقط لأنّ هوراس كان بعيداً عنه بالقدر الكافي. نلحّ ونؤكد أن هوراس لم يكن بذلك البعيد لقد مات وولر، لكنّ هوراس ظلّ حيّاً. يقول جونسون "إنّ عبء الحكم تفاقم على الأمراء بفضل أقرب أسلافهم". ثمّ يضيف. "ذاك الذي يخلف شاعراً مرموقاً تواجهه صعابٌ مشابهة". نحن نعرف تماماً في وقتنا الراهن ما ترمي إليه تورية جونسون الموجهة، فالقارئ لكتاب نورمان ميللر (إعلانات من أجل ذاتي) سوف يستمتع بالرقصات المحمومة للمؤلف، فيما يحاول أن يتحسّب قلق تأثره، والذي مبعه، في الأساس، إرنست همنغواي أو، لنعطي مثالا أقلّ متعة، فإنّ نتصفّح ديوان الشاعر روثكة (الحقل البعيد) أو ديوان بريمان (لعبته، حلمه، راحته) نكتشف أنّ الحقل، يا للأسف!، ليس بعيداً عن حقول ويتمان، واليوت، وستيفنس، وييتس؛ وأنّ اللعبة، والحلم، والراحة المحققة، ما هي سوى بعض من اجترحاتهم. التأثير، بالنسبة لنا، هو القلق ذاته عند هيوم وجونسون، لكنّ حرارته تدوم أطول كلّما انخفض مقياس الكرامة في القصة.

التأثر الشعري، ونتيجةً للابتذال الذي أصابه عبر الوقت، هو جزءٌ من ظاهرةٍ أكبرٍ للتنقيحية الفكرية. والتنقيحية، سواء أكانت في النظرية السياسية، أو علم النفس، أو اللاهوت، أو القانون، أو الشعرية ذاتها، قد بدلت الكثير من طبيعتها في وقتنا الراهن إنَّ سلفَ التنقيحية هو الهرطقة، ولكنَّ الهرطقة كانت تميلُ إلى تغييرِ المعتقدات الجاهزة بإحداث تغيير في التوازنات، أكثر من اللجوء إلى التصحيح المشترك، والذي هو سمة فارقة للتنقيحية الحديثة الهرطقة، بشكل عام، هي نتاج تبدل في اليقينية، في حين أنَّ التنقيحية تتماشى مع المعتقد الجاهز إلى نقطة معينة، وبعدها تنحرفُ بعيداً، مؤكّدةً أنَّ المعتقد الحاطي قد تمّ تناوله، ابتداءً من تلك النقطة، لا غير. يتأمل فرويد منقّحيه، هامساً: "عليكم فقط التفكير بالعوامل العاطفية القوية التي تجعل من تكيف بعض الناس مع الآخرين، أو مع أنفسهم، أمراً صعباً"، غير أنَّ فرويد كان حصيفاً جداً بحيث أنه لم يتوقف فقط عند تحليل هذه "العوامل العاطفية القوية". بليك، الذي لم يكن، لحسن حظنا، يتمتع بنفس الحصافة، هو أكثر منظري التنقيحية عمقاً وأصالةً، ظهرَ مند عصر الأنوار، والمعين الذي لا يمكن الاستغناء عنه في تطوير أية نظرية جديدة حول التأثير الشعري. أن يُستبعد المرءُ بمنظومة السلف، أيّ سلف، يقول بليك، يعني أن يُحرّم من الابتكار تحت وطأة العقلنة المحمومة، وإجراء المقارنات بين أعماله هو وما أنتجه هذا السلف. التأثير الشعري، إذن، هو مرضٌ وعي الذات، وبليك لم يكن لينجو من هذا القلق. إنَّ ما أبتلي به، في شكل جحافل من الشرور، أتاه بقوة فياضة من رؤياه لأعظم أسلافه:

... الإناثُ الذكورُ، أشكالُ التّنين،

الدينُ المخبأ في الحربِ،

العاهرةُ التّنين،

تلك الحمراء اللامرئية،

كلُّها شوهدت

في ظلّ ميلتون،

الملاك الطاعِي، تشيروب.

مكتبة

t.me/t_pdf

نحن نعلم، كما يعلمُ بليك، أنّ التّأثّرَ الشعريَّ ربحٌ وخسارةٌ،
يتماهى، بشكلٍ لا فكاكَ منه، مع متاهةِ التاريخ. ما هي طبيعةُ هذا
الريح؟ يميّزُ بليك بين الحالات والأفراد. ثمة أفراد مرّوا عبر حالات
الوجود، وبقوا أفراداً، وثمة حالات، هي دوماً في طور الصّيرورة،
تكون دائماً في حالة انزياح. الحالاتُ وحدها آثمة، أمّا الأفراد فلا.
التّأثّر الشعريّ هو مرورُ الأفراد أو الخصوصيات عبر الحالات. ومثل
كلّ أشكال التّفنيج، التّأثّر الشعريّ هو هبة الرّوح، التي تأتي إلينا فقط
عبر ما يمكن تسميته، بتجرّدٍ، شذوذِ الرّوح، أو ما أسماه بليك،
بشكل أدقّ، شذوذُ الحالات.

قد يحدثُ أن يؤثّرَ شاعرٌ بشاعرٍ آخر، أو، بشكل أدقّ، قد تؤثرُ
قصائدُ شاعرٍ ما بقصائد شاعرٍ آخر، بسبب تفاعلٍ في الرّوح، أو
التّفاني المتبادل بين الطرفين. لكنّ مثاليتنا السّهلة هنا لن تسعفنا كثيراً،
فكلّما كان التّفاني مشتركاً ومتبادلاً، كان الشعراء المعنيون أكثرَ فقراً.
وهنا أيضاً يتبلورُ التّأثّر، عبر القراءة الضّالة، رغم أنّ هذه ليست
مقصودة محدّ ذاتها ولذاتها، وغالباً ما تكونُ لا واعية. أصلُ الآن إلى

المبدأ المركزي لمقولتي، رغم أنها ليست صحيحة تماماً، سبب راديكاليّتها، ولكنها، مع ذلك، صحيحة بقدر كافٍ:

التأثر الشعريّ - عندما يتعلّق الأمر بشاعرين قويّين وحقيقيين - ينبثق دائماً من قراءة صالحة للسلف السّابق، وهذا فعلٌ تصحيحٌ مبتكر، وبالتالي، بالضرورة، ليس سوى فعل تأويل ضالّ. تاريخُ التأثر الشعريّ المثمر، باعتباره التقليد الرئيسي للشعر الغربي منذ عصر النهضة، هو تاريخُ القلق، وكاريكاتورية خلاص الذات، وتاريخُ التشويه، وهو التنقيحية المقصودة الشاذّة، التي، من دونها، يصعبُ على الشعر الحديث، كما هو عليه الآن، أن يكون موجوداً أصلاً.

إنّ مستجوبي المعنوي، الساكن بغبطة في مناهة كينونتي، يحتجّ قائلاً: "ما نفعُ مبدأ كهذا، سواء أكانت المقولة التي يستندُ إليها صحيحة أم لا؟" هل من المفيد أن تقول إن الشعراء ليسوا قراء عاديين، وتحديدًا ليسوا نقّادًا، بالمعنى الدقيق لكلمة نقّاد، بل هم قراء ارتقوا إلى أعلى مراتب القوّة؟ وما هو التأثيرُ الشعريُّ على أية حال؟ هل ستكون دراسته أكثر من مجرد صناعة مملة لاصطياد المصادر، أي صناعة سوف تبلغ ذروتها، في شتّى الأحوال، عندما تنتقل من أيدي الأكاديميين إلى يدِ الحاسوب؟ ألم نرث كلمة إليوت السحرية القائلة بأنّ الشاعرَ الجيّد يسرقُ، في حين أنّ الرديء يكشفُ تأثراً، ويستعيرُ صوتاً؟ ألسنا نواجه هناك كلّ المثاليين العظماء للنقد الأدبي، ناكريّ التأثير الشعريّ، بدءاً من إمرسون وحكّمه من أمثال: "ركّزْ على ذاتك، واحذرْ المحاكاة" أو قوله "ليس من الممكن أن تقبلَ الرّوح تكرارَ ذاتها"، إلى التحوّلات الراهنة للنقاد نورثروب فراي، الذي ارتقى ليصبحَ أرنولد العصور، بإصراره على أنّ خرافة القلق تمنعُ الشعراء من معاناة أعباء الامتنان للآخر؟

إزاء مثالية كهذه، يرعب المرء أن يستشهد مغتبطاً بملاحظة
ليتشبرغ الممتازة: 'أجل، أنا أيضاً أحب أن أنهر بالرجال العظام،
ولكن فقط بأولئك الذين لا أفهم أعمالهم'. نستشهد بعبارة أخرى من
 ليتشبرغ مرة أخرى، كونه أحد حكماء التأثير الشعري: "أن أفعل
العكس، فهذا يعني شكلاً من أشكال المحاكاة، وتعريف المحاكاة
يجب أن يتضمن، بالضرورة، النوعين معاً". ما يعنيه ليتشبرغ هو أن
 التأثير الشعري، بحد ذاته، ذاتي الدلالة، وهو محقّ بذلك، والحبّ
 الرومانسي هو أقرب نظير للتأثير الشعري، إذ هو بمثابة شذوذ سحري
 آخر للروح، بالرغم من أنّه يتحركُ تحديداً باتجاه معاكس. الشاعر
 الذي يواجه سلفه الأصيل والعظيم يجب أن يخترع ثغرة فيه ليست
 موحودة، وفي عمقٍ شامل يتأتى عبر تخيلٍ أسمى. يُجرّ العاشقُ إلى
 أتون الخسارة، لكنه يجد ذاته إذ يعثر داخل ذلك الوهم المتبادل،
 على القصيدة التي ليست هناك. 'عندما يقعُ اثنان في الحبّ'، يقول
 كيركغارد، "ويبدآن يشعران أنّهما خلّقا من أجل بعضهما بعضاً،
عندئذ يكون الوقتُ قد حان لأن يفصلا، ذلك أنّه في
استمراريهما، ثمة كل شيء ليخسرانه، ولا شيء ليربحانه". عندما
 يُكتشفُ المريدُ، رمز الشابّ كشاعرٍ فحلّ، من قبل سلفه الأصيل،
 عدئد يكون الوقتُ قد حان لأن يستمرّ، ذلك لأنّ لديه كل شيءٍ
 ليربحه، أما سلفه فلا شيء ليخسره؛ هذا إذا كان الشعراء المكتوبون
 هم حقاً فوق كلّ خسارة

ولكن ثمة الحالة التي تُدعى الشيطان، وإزاء وعورة كتلك، يتعيّن
 على الشعراء إيجاد أفقٍ لهم. لأنّ الشيطان وعيٌ صافٍ ومطلق لذاتٍ
 أُجبرت على عقدِ قرانها مع الإبهام. حالة الشيطان إذن هي وعيٌ

مستمرّ لللازدواجية، أي وعي الوقوع في فخّ المحدود، ليس في المكان (الجسد) فحسب، إنما أيضاً في الزمان الذي تقيسه الساعة أيضاً. أن تكون روحاً صافيةً، وتعني في داخلك حدود الإبهام، وأن تؤكد أنك قادر على الذهاب إلى ما وراء معادلة التكوين - السقوط، وتستسلم، في الوقت ذاته، للعدد، وللثقل، وللقياس يعني أننا أمام مأزق الشاعر القوي، أو الخيال الخلاق، خاصة عندما يجابه كون الشعر، والكلمات التي كانت والتي ستكون، والألق المفزع للإرث الثقافي بكتلته في وقتنا الراهن، أصبحت الأزمة أكثر خطورة، وهي تفوق حتى مثلتها في القرن الثامن عشر، الذي هيمن عليه ظلّ ميلتون، أو القرن التاسع عشر الذي احتله ورددورث شعراؤنا الحاليون، واللاحقون، لم يتقّ لهم سوى عراء واحد، وهو أنه ما من شخصية شعرية عملاقة استطاعت أن تكرّس نفسها منذ ميلتون وورددورث، ليس حتى لدى ييشر أو ستيفس.

إذا حاول أحدنا أن يتفحص دزينة أو أكثر من المؤثرين الكبار، قبل هذا القرن، سوف يكتشف سريعاً من منهم ارتقى إلى مرتبة الكابح الأكبر، أو مرتبة أبي الهول، الذي يكمن حتى أقوى رجالات المخيلة، وهم في المهد هذا الشخص هو ميلتون. يسطرّ كيتس شعاراً الشعر الإنكليزي، منذ ميلتون، بالكلمات التالية: "الحياة بالنسبة له ستكون موتاً بالنسبة لي". هذه الحيوية القاتلة لدى ميلتون هي حالة الشيطان فيه، تبدّت لنا، ليس تماماً من خلال شخصية الشيطان في قصيدة (الفردوس مفقوداً) بل من خلال علاقة ميلتون الفكرية بشيطانه الشخصي، وعلاقته بكل الشعراء الأقوياء في القرن الثامن عشر، وبمعظمهم في القرن التاسع عشر.

ميلتون هو المشكلة المركزية في أية نظرية أو تأريخ للتأثير الشعري في الإنكليزية. إنه يتجاوز حتى وردذورث، القريب منّا قربه من كيتس؛ وردذورث الذي يواجهنا بكلّ ما هو إشكاليّ في الشعر الحديث، بل قل في أنفسنا. ما يوحد هذا المسار التأمليّ - والذي يلعب فيه ميلتون دور السلف، ووردذورث دور التنفيحيّ العظيم، وكيتس وولاس ستيفنس، مع آخرين، يلعبون أدوار الورثة التابعين - هو الرغبة الصادقة بالتغلّب على كلّ أنواع الازدواجية، وهي رغبة تهيمن على المسار الرؤيوي والنبويّ للشعر، ابتداءً من مزاجيّة سبنسر الوديعّة نسبياً، وصولاً إلى الأمزجة الحادّة والمتقدّة لكلّ من بليك، وشللي، وبراونينغ، وويتمان، ووييتس.

هذا هو الصوت الحقيقيّ للمسار التأمليّ، أو شعر الخسارة، وأيضاً صوت الشاعر القويّ وهو يتولّى مهمّته، مستنفراً كلّ ما تبقى.

وداعاً أيتها الحقول السعيدة،

حيث الغبطة تسكنك إلى الأبد،

ومرحى بالفواجع، مرحى بالعالم الجحيمي.

وأنت أيتها الجحيم المستعر! انهض

واستقبل مالكك الجديد: قادمٌ يأتي

بعقل لا يتبدّل بتبدّل المكان والزمان،

عقل هو سكن ذاته، وبذاته

يستطيع أن يجعل الفردوس جحيماً،

والجحيم فردوساً،

فما الذي يهمّ أنّي حللت، ما دمتُ سأبقى أنا....؟

هذه الآيات، من منظور إس. سي. لويس أو المدرسة الملائكية، ترمزُ للعتة الأخلاقيّة، ويجب أن تُقابلَ بالضحك إذا تدكرنا أن نبدأ نهارنا بحقدٍ صاحٍ الخيرِ تجاه الشيطان. إذا لم نكن نتحلّى، على أية حال، بهذا التعقيد الأخلاقي، فإننا، على الأرجح، سوف نتأثرُ جداً بهذه الآيات. ليس لأن الشيطان على حقّ، فهو بالطبع مخطئٌ. بل ثمة زحم عاطفي مخيف في عبارته "لو كنتُ ما أزال كما كنتُ"، خاصةً وأنه ليس الآن كما كان، ولن يكون ثانيةً أبداً. لكنّه نفسه يعرف هذا تماماً إنّه يطبّق ازدواجيةً بطوليةً في هذا الوداع الواعي للغطّة، وهي ازدواجيةٌ يتأسّسُ عليها جلّ أشكالِ التأثير الشعري، ما بعد الميلتونية، في اللّغة.

بالنسبة إلى ميلتون، فإنّ كلّ التجارب السّاقطة تتأسّسُ بداياتها في الخسارة، والفردوس يمكن أن يُستعاد فقط على يد شاعرٍ عظيمٍ وكبير، وليس على يد شاعرٍ عاديّ. إنّ مرجعية ميلتون العظيمة، كما اعترف يوماً للشاعر درايدن، هي إدموند سبنسر، الذي أفردَ لبطله، كولن، جنةَ الشّاعر، في الكتاب الرابع من (الملكة الخرافية). لم يكن بمقدور ميلتون - كما يؤكّد كلٌّ من جونسون وهازليت - أن يعاني قلقَ التأثير، على نقيض كلّ أحفاده. فجونسون يصرّ أنّ من بين كلّ الذين استعاروا من هوميروس، كان ميلتون الوحيد الأقلّ تأثراً، مضيفاً: "لقد كان بشكل طبيعيّ مفكراً ذا خصوصية، واثقاً من قدراته، وكارهاً للمساعدة أو للعقبات: لم يرفض الدخول إلى أفكارٍ أو صورٍ أسلافه، لكنّه لم يكن يسعى في طلبها". أمّا هازليت، وفي محاصرة استمع إليها كيتس - وأثرت، لاحقاً، بفكرة كيتس إزاء الاستطاعة السلبية - فإنّه يشير إلى استطاعة ميلتون الإيجابية في هضم أسلافه، قائلاً: "في قراءة أعماله،

نشعرُ أننا تحت وطأة فكرٍ قويٍّ، والذي كلَّمنا اقتربَ من الآخرين، أصبح أكثرَ تميزاً عنهم'. وهنا نُجسِّرُ على السؤال، ما الذي حدا بميلتون إلى ترشيح سبنسر كمرحعيةٍ عظيمة؟ على الأقلّ هذا السبب: وهو أن ميلتون، في ولادته الثانية، وحد نفسه مولوداً في عالم الرومانس الذي احتطَّه سبنسر، وأيضاً عندما أتى ليستندل ما كان يعتزّه، واهماً، بالوحدة في الرومانس السينسيري، عبر قبوله ازدواجيةٍ واقعيةٍ. هي بمثابة ألم الكون، ثم عاد واستعادَ حمته بسبنسر ككيانٍ آخر، معبراً عن حلم الغيرية الذي يتعيّن على كلِّ شاعر أن يحلم به. بابتعاده عن طموحانه التوحيدية في شبابه، يُقال إن ميلتون بدأ يتبوأ مركز الأبوة في الشعر الذي ندعوهُ، الآن. بشعر ما بعد عصر الأنوار أو الشعر الرومانسي، هذا الشعر الذين يتبسّى، كموضوعٍ محموم له، جبروت العقل حيال كون الموت، أو كما تصوغُهُ عبارة وردذورث، الحد الذي يكون فيه العقلُ سيّداً وقائداً، يُخضع لإرادته الحسَّ الخارجيَّ

ما من شاعرٍ حديثٍ يمكن نعتّه بالتوحيديّ، مهما تكن معتقداته المنصوصة. الشعراء الحديثون ازدواجيون بانسون، بالضرورة، لأنّ هذا البؤس، وهذا الفقر، هو بمثابة نقطة الانطلاق التي يبدأ منها فثهم - ولنا في ستيفنس أسوة حسنة عندما يتحدّث عن "الشعر العميق للفقراء والموتى". قد يفلح الشعر أو قد لا يفلح بتفعيل خلاصه في الآخرين، لكنّه يهبط فقط على أولئك الذين هم بحاجة تخيليةٍ ماسّةٍ إليه، رغم أنّه قد يهبط عليهم في هيئةٍ رعبٍ فحسب. وهذه الحاجة يتعلّمها، في البداية، الشاعر الشاب أو المريد، من خلال تجربته مع شاعر آخر، أو مع الآخر الذي صُقلت عظمته الشريرة من خلال رؤية المريد له، كبريقٍ يتوهج داخل إطار الظلمة، ويراهُ رؤيةَ شاعرٍ أغاني التجربة،

بليك، للنمر، أو رؤية أيوب للتنين ولبهيموث، أو رؤية إيهاب للحوت الأبيض، أو رؤية حزقيال للملاك الطّاغي، تشيروب، لأنّه هذه كلّها رؤى لخلق بات ميّالاً للشّر، ونصب الفخاخ، بل هي رؤى البهاء التي ما تفتأ تهدّد العارف البروميثي الذي يطمح كلّ شاعر بأن يصيره

بالنسبة إلى كولينز، وكوبر، وإلى عدد من شعراء الحساسية، فإنّ ميلتون يمثّل النمر، أو الملاك الطّاغي، الذي يمنع الصّوت الجديد من الدخول إلى فردوس الشّاعر إن رمز هذه المناقشة هو الملاك الطّاغي. إنه في سفر التكوين ملاك الله، وفي سفر حزقيال أمير صور؛ أما لدى بليك فهو ثارماس السّاقط، وشبح ميلتون؛ في حين أنّه لدى بيتس شبح بليك. في هذه المناقشة، يتبدّى تشيروب في هيئة ماردي مسكين، يملك أسماء عدّة (أسماءه بعدد الشعراء الأقوياء)، لكنني استحضره، بدايةً، بلا اسم، بما أن اسماً نهائياً لم تتمّ صياغته بعد من قبل الشعراء، لتسمية القلق الذي يحجب قدرات الابتكار لديهم إنّ ذلك الشّيء الذي يجعل النّاس ضحايا وليس شعراء، فهو جنّي المجادلات والصيرورات الظليّة، والمؤوّل المزيّف الذي يجعل من النصوص كتباً مقدّسة. إنه لا يستطيع خنق الخيال، إذ ما من شيء قادر على فعل ذلك، وهو، على أية حال، ضعيفٌ جدّاً لكي يخنق أيّ شيء. يمكن للملاك الطّاغي أن يتنكّر في هيئة أبي الهول (كما تنكّر شبح ميلتون في كوابيس الحساسية)، ولكنّ أبا الهول (بأفعاله القويّة) يجب أن يكون أنشّي (أو على الأقلّ ذكر - أنشّي). الملاك تشيروب ذكرٌ (أو على الأقلّ أنشّي - ذكر). أبو الهول يُلغز ويخنق، وفي النهاية يهشم نفسه، أمّا الملاك فإنّه يخيمُ بظله. إنّ يظهر فقط ليقطع الطريق، ولا يقدر أن يفعل شيئاً آخر سوى الحجب. ولكنّ أبا الهول في عرض الطريق وينبغي أن يُزاح. إنّ كاشف اللغز

يسكن كل شاعر قوي، وبخاصة عندما يحزم أمتعته، ويبدأ الرحلة. ومن المفارقات القوية في مجال الموهبة الشعرية أن يستطيع الشعراء الأقوياء إنجاز الأعظم، في حين يفشلون بإنجاز المهام الأقل قيمة. إنهم يزيحون أبا الهول جانباً (لولا هذا لما كانوا شعراء لأكثر من ديوان واحد)، لكنهم لا يستطيعون أن يزيحوا النقاب عن الملاك تشيروب الأشخاص العاديين (وأحياناً الشعراء ذوو الموهبة الضعيفة) يستطيعون إزاحة ما فيه الكفاية من تشيروب، لكي يستمروا في الحياة (إن لم يكن اختيار الكمال في الحياة)، لكنهم لا يقتربون من أبي الهول، إلا تحت خطر الموت حتماً.

ذلك أن أبا الهول طبيعي، في حين أن الملاك تشيروب أقرب إلى الإنساني أبو الهول هو القلق الجنسي، أما الملاك فرمز للقلق الإبداعي يصادف المرء أبا الهول في طريق العودة إلى الأصول، في حين أنه يلاقي الملاك في الطريق قدماً إلى الاحتمال، إن لم يكن إلى الإشباع. الشعراء الجيدون هم رحالة أقوياء على طريق العودة - من هنا غبطتهم العميقة ككتاب مراثيات - ولكن حفنة منهم فقط قادرة على الانفتاح للرؤيا. أما كشف النقاب عن الملاك تشيروب فقلماً يحتاج إلى قوة، مثلما يحتاج إلى صبر، وجلافة، وتيقظ مستمر؛ لأن الفاعل المشبَّط الذي يعرقل الابتكار لا يجنح بسهولة إلى "نوم حجري"، كما هو الحال مع أبي الهول. يعتقد إمرسون أن الشاعر قد حل لغز أبي الهول، عبر إدراكه لهويته في الطبيعة، ولولا هذا الإدراك لكان استسلم له، لأنه سيُقصَف، من كل حذب وصوب، بتفاصيل متنوعة لن يكون بمقدوره إعادة التناغم إليها ثانية. أبو الهول، كما يرى إمرسون، هو الطبيعة، وهو لغزٌ خروجنا من الطبيعة. بمعنى آخر، أبو الهول هو ما يطلق عليه علماء النفس بالمشهد البدائي.

ولكن ماذا يعني المشهد البدائي بالنسبة للشاعر كشاعر؟ إنه جماعُ أبيه الشعري مع ربّة الشعر. أهنأكْ شهدْ مولده؟ كلا - هناك فشلاً معاً بإنجابِهِ. يجب أن يكون قد أنجبَ نفسه بنفسه، ويجب أن ينجبَ ذاته من أمّه، ربّة الشعر. لكن ربّة الشعر، مثلها كمثّل الملاك الطّاغي وأبي الهول، كائنٌ مخادعٌ، ويمكن أن تنتكر بهويّة أيّ منهما، وخاصّة أبي الهول. الشاعرُ القويُّ يفشلُ بإنجابِ ذاته - يجب أن ينتظر ابنه، الذي سوف يحدّده، بينما يحدّدُ أباه الشعري. أن ينجبَ يعني، هنا، أبس يغتصب. وهذا هو الجهد الجدلي الذي يقومُ به الملاكُ تشيروب. حين يتوغّلُ إلى أقاصي حزننا، ينبغي علينا، هنا، أن نحدّقَ به طويلاً

ما الذي يقومُ الملاكُ تشيروب بحجبه في سفر التكوين؟ وفي سفر حزقيال؟ وفي بليك؟ ورد في سفر التكوين 3:24 - "وهكذا قامَ بطرد الإنسان خارجاً، وشيّدَ في شرق الجنّة نظامه الملائكي، ممتشقاً السيفَ الملتهبَ من غمديه، متحرّكاً في كلّ اتجاه، من أجل أن يشقّ طريقاً لشجرة الحياة". فهم العرفانيون اليهودُ نظامَ الملاك على أنه رمز لرعب حضور الله؛ فبالنسبة لراشي، هؤلاء [الملائكة] هم "ملائكة الدمار". في سفر حزقيال 28:14 نواجه نصّاً أكثر قسوةً.

"أنتَ تشيروب الملاك، بظلالهِ المُسدلة ("ميمشاش" في العبرية، تعني "الرّحَبَ المدى" بالنسبة لراشي). أفسحْ لك مكاناً تكونُ فيه في أعلى قمّة الجبل المقدّس للرب، أنتَ الذي مشيتَ صعوداً وهبوطاً بين أحجار النّار. لقد كنتَ كاملاً في نشأتِكَ، منذ اليوم الذي حُلقتَ فيه، إلى حين ظهرَ فيكَ الباطلُ. وفي ضوضاء حضوركَ المتعدّد، زرعوا فيكَ العنف، فارتكبتَ المعاصي، وها أنا أقصيكَ من جبل الرب؛ وسوف أدمركَ، آهِ أيّها الملاكُ الطّاغي، وسطَ أحجارِ النّارِ".

هنا يوتخ الربُّ أميرَ صور، وهو ملاكٌ طاعٌ لأنَّ ملائكته في الدَّير، وفي معبد سليمان، تفرد أجنحتُها فوق القناطر وبذلك تحميها، مثلما حمى أميرُ صور، يوماً، ثغورَ عدن، جنةَ الله. بليك ما يزال شاعراً أعتى في مواجهة الملاك الطاعِي. إذ بالنسبة إليه، فإنَّ فولتير وروسو هما ملاكا "فالاً" الطاعيان، باعتار أنَّ "فالاً" هي رمز الجمال المخادع في العالم الطبيعي، وما أنبياء التنوير الطبيعي سوى خدم لها في "ملحمته الموجزة" المسمّاة (ميلتون)، يضعُ بليك الملاك الطاعِي بين الإنسان المتحقّق، وهو هنا ميلتون، وبيليك، ولوس، وبين التحلّي أو الحبيبة. في قصيدته (القدس)، يقف الملاكُ كفاعلٍ مشبّطٍ بين بليك - لوس، وبين يسوع. الجوابُ لما يحجُّبه الملاكُ الطاعِي يكون، بالتالي، على هذا النحو: يكونُ في شعرِ بليك كلُّ ما تحجبه الطبيعة؛ ويكون في سفر حزقيال ثراءَ الأرض، ولكنّه في تورية بليك يكونُ ذاك الذي يبدو ثراءً. ويكونُ في سفر التكوين البوابةَ الشرقية، أو الطريقَ إلى شجرة الحياة.

هل الملاكُ الطاعِي قوةٌ فصلٍ، إذن؟ كلاّ - إنّه لا يملكُ القدرة على فعل هذا. التآثرُ الشعريّ ليس انفصالاً، وإنّما فعل ارتكاب - إنّه تدميرٌ للرغبة إنَّ رمزَ التآثر الشعريّ هو الملاك الطاعِي لأنَّ تشيروب يرمزُ إلى ما صار يُدعى بالنسق الديكارتِي للرّحابة، من هنا تسميته - "ميمشاش، الرّحب المدي. لم تكن صدفةً، إذن، أن يكون ديكارت، ومعظم مريديه وتلاميذه، من أعداء الرؤيا الشعرية في التقليد الرومانسي، لأنَّ الرّحابة الديكارتية هي النسق - الجدر، للازدواجية الحديثة (بالمقارنة مع بولين)، نسق المتهاهة المستعرة بين ذواتنا والموضوع. لقد رأى ديكارت الأشياء كفضاءات متموضعة، ومفارقة

الرؤيا الرومانسية تكمنُ في تمردها ضدَّ ديكارت، ولكن، وباستثناء وليام بليك، الذي لم تتمظهرُ الازدواجيةُ لديه بشكلٍ واضحٍ، فإنَّ فرويد ووردزورث بقيا ازدواجيين ديكارتيين، حيث الحاضرُ، بالنسبة إليهما، يعني ماضياً مؤجلاً، والطبيعة استمرارية لتلك الفضاءات المتموضعة هذه الاختزالات الديكارتية للزمان والمكان، جلبت لنا بلوى إضافية تتعلق بالجانب السلبي للتأثر الشعري، أو الانفلونزا في حقل الأدب، وهي بلوى تجلّت في هيئة شيوعٍ لطاعونٍ القلق. فبدلاً من إشعاعات السائل الأثيري، بدأنا نتلقّى السيلان الشعري لقوّة سحرية يمارسُها البشرُ، تأتي منهم، وليس من النجوم؛ وهي "سحرية" لأنها لامرئية، ولامحسوسة دعنا نفصل العقل كتكثيفٍ، عن العالم الخارجي كرحابة، وسوف يتعلّم العقلُ خلوته، كما لم يحدث من قبل. سوف يهرعُ المتأمل المعتزل لإنكارِ بنوّته وأخوته، تماماً كمثّل حال "برايزن" لدى بليك، هجّاء العبقرية الديكارتية، ونموذج الشاعر القوي الذي أتلي بقلق التأثر. لو كنّا إزاء عالَمين منفصلين - أحدهما يمثّلُ آلةَ حاسبة ضخمة، متوزّعة في المكان، وآخر مصنوع من أرواح مفكّرة، غير متوزّعة - عندئذ كنا سنبدأ بتحديد هوية قلّقنا، وذلك بالرجوع إلى مسارٍ يمتدّ إلى الماضي، وسوف يصبح تصوّرنا للآخر (الشاعر) مبالعاً به، بينما نموضعُ هذا الآخر في الماضي.

الملاك الطاغوي تشيروب إذن هو جنّي الاستمرارية، وسحره السام يسجنُ الحاضرَ في الماضي، ويختزلُ عالماً من الاختلاف إلى رمادية من التطابق. إن هوية الماصي والحاضر تتطابق مع الهوية الجوهرية لكل الأشياء، وهذا هو "كون الموت" بالنسبة للشاعر ميلتون، ومعه

لا يستطيعُ الشعرُ أن يحيا، لأنَّ واحِبَ الشعر هو أن يقفِرَ، وأن يتموضعَ في كونٍ مفتتٍ، ويترتبُ عليه أن يخرعَ ذاك الكون (كما فعل بليك)، إذا لم يستطع أحدٌ أن يجده. اللااستمرارية هي الحرية. الأنبياء والمحللون المتقدمون، على حدِّ سواء، ينشدون القطيعة؛ في هذا السياق يتفقُ شللي مع الظاهراتيين. "أن تنبأ، وأن تستشرف حقاً، تلك هي موهبة أولئك الذين يملكون المستقبل، بكلِّ ما للكلمة من معنى، أي المستقبل بمعنى ما يأتي إلينا، وليس ما هو نتاجُ للماضي." هذا تماماً مشابهٌ لما يقوله جان هندريك فان دن برغ في كتابه (التبدل أو Metabologica) في مقالة شللي (دفاعٌ عن الشعر)، والتي يعتبرها بيتس، بحق، أكثر الأطروحات عمقاً في الانكليزية، يبشرُ الصوتُ النبويُّ بحريةٍ مشابهة: "الشعراء هم هيروغليفو الإلهام المبهم؛ وهم مرايا الظلال العملاقة، التي خلعها الغدُّ على الحاضر".

'لقد برهنَ على وجودِ الله بالإعياء"، هي ملاحظةُ صموئيل بيكيت حول جملته "وهكذا لستُ بـابنِ نفسي"، من قصيدته (خريطة الأبراج)، التي هي عبارة عن منولوج درامي على لسان ديكارت. لقد جاء انتصارُ ديكارت في صيغة رؤيا حرفية ليست بالضرورة - إذا استثنينا خياله - متصالحة مع الخيال. لا تنقطعُ أبداً الاحتجاجات ضدَّ الاختراية الديكارتية، مقدّمةً بالتالي العرفان الإجماري لها. إنَّ قصائد بيكيت القليلة في الإنكليزية جدّ لَمَاحة بحيث لا تحتجُّ بصوت عال، ولكن يمكن اعتبارها صلوات قويّة من أجلِ القطيعة.

ومع هذا لا يوجد تحامل ديكارتيٌّ مكشوفٌ ضدَّ الشعراء بالطريقة نفسها التي نجدها في الحوار الأفلاطونيَّ ضدَّهم كمؤلّفين. ديكارت في كتابه (أفكار خاصة) سيكتب كلاماً من مثل: "قد يبدو غريباً أن

تكون الآراء ذات الثقل موجودة في أعمال الشعراء، وليس الفلاسفة. السبب يكمن في أن الشعراء يكتبون تحت تأثير الخيال والحماسة. في دواخلنا بذورٌ للمعرفة، كالنار في الصوّان؛ والفلاسفة يستخلصونها بواسطة العقل، أما الشعراء فإنهم يشعلونها بخيالاتهم، فتبدو أكثر زهواً ونضارة". مع هذا، فإنّ خرافة أو متاهة الوعي الديكارتية اقتبست النار من الصوّان، وأوقعت الشعراء في شرك ما يدعوه بليك بيأس واضح 'الإنشاء المشطور'، مع بدائل لاشعرية، انقسمت إلى مثالية ومادية. في محاولتها تنقية نفسها، تخلّصت الفلسفة من هذه الازدواجية العظيمة، غير أن شعراء المسار العملاق، من ميلتون إلى يتس وستيفنس، كان لديهم تقليدهم الخاص، وتحديدًا التأثير الشعري، وهم يرجعون إليه ليخبرهم أن 'المادية والمثالية هما جوابان على سؤال غير صحيح'. سعى كل من ستيفنس ويتس، على غرار ديكارت (ووردورث) قبلهما، لكي يربا بواسطة العقل، وليس فقط بواسطة العين المجردة؛ أمّا بليك، الشاعر اللاديكارتي بحق، فقد رأى في هذا السعي نوعاً آخر من الإنشاء المشطور، وانتقد البصريّات الديكارتية، طارحاً دوامته كبديل للميكانيكية الآلية. ولا ننكر أن للميكانيكية اليوم نبلها اليائس، الذي نخلعه عليها؛ وديكارت رغب بإيقاظ الظواهر من خرافته المتعلقة بالرحابة. يأخذ الجسم شكلاً معيناً، ويتحرك ضمن حيز ثابت، ومن ثمّ ينقسم داخل ذلك الحيز، محافظاً، بالتالي، على وحدته، في صيرورة جدّ مبتورة. هذا الموقف كرّس لعالم أو لنقل لتعددية حسية كانت بمثابة معطى للشعراء، ومنها انبثقت رؤيا وردورث، متدرّجة من تلك الجبرية إلى غبطة قسرية، منشؤها اختزال أشدّ، اختار وردورث أن يسميه الخيال. في البدء، تمّ عزل تعددية الحس في قصيدة (تبترون آبي)، لكنها، أي التعددية،

سرعان ما تتحلل إلى نوع من الاستمرارية الأثرية، تتوارى إزاءها حواف الأشياء، والثوابت والمعلومات، وتتلاشى إلى نوع من الإدراك "الأعلى". هكذا، يتأسس احتجاج بليك على الوردوذورية، وهو في جوهره مديحٌ فعال لشعر وردذورث، يتأسس على رعبه من هذا الوهم القسري، ومن هذه الغطة التي هي اختزال فحسب. في النظرية الديكارتية للشوارد، تكون كل أنواع الحركات دائرية الإيقاع (ثمة انعدام للفراغ الذي من خلاله تتحرك المادة) وكل أشكال المادية يجب أن تكون قابلة لاختزال أشد، (وهذا يعني انعدام الذرات). هذه، بالنسبة إلى بليك، دوراناتُ رحي الشيطان، وهي تدور، عبثاً، في مهمتها المستحيلة لاختزال الجزئيات الدقيقة، ودرّات الرؤيا التي ترفض أن تنقسم. في نظرية بليك للشوارد، تمثل الحركة الدائرية تناقضاً ذاتياً؛ فعندما يقف الشاعر على قمة دوامته، تنحل الدوائر النيوتسية والديكارتية، متماهية مع السهل المنبسط للرؤيا، وتصمد الجزئيات، كل واحدة بذاتها، لا كبديلٍ لشيءٍ آخر. ذلك أن بليك لا يرغب بإنقاذ الظواهر، ثم إنه لا يشتهي الانضمام إلى البرنامج الطويل لأولئك الذين يشدون "إنقاذ المراثيات" بالمعنى الذي قصده أوين بارفيلد (مستعيراً العبارة من ميلتون). بليك هو منظرُ الجانب التنقيحي أو الإنقاذي من التأثير الشعري، داك الهاجس الذي يحاول أن يرمي بعيداً الملاك الطاغى إلى أتون أحجار النار.

بسبب قربهم من لعنة ديكارت، أو جرس الخطر الديكارتى، اشتغل الرؤويون الفرنسيون بروح مختلفة، وبمزاج عالٍ وجاد، هو مزاج المفارقة الإنقاذية التي وصلت ذروتها في أعمال 'جاري' وتلامذته. تشكل دراسة التأثير الشعري، بالضرورة، فرعاً من فروع الباتافيزيقا، وتعترف بمديونيتها "لعلم الحلول المتخيّلة". وكمثل نظيره

لوس، الخاضع لتأثير يُرايزن في شعر بليك، يهبط الديكارتية العارف، متوغلاً في ثنائية الحلق - السقوط، لكنه سرعان ما يحرف مساره، وهذه المحاكاة للانحراف (clinamen) اللوقيرطي، وهذا التبدل من المصير إلى هوس خفيف ما هو، في المفارقة النهائية، سوى الفردانية التي يتمتع بها التكوين اليرازيني لدى بليك، أو الرؤيا الديكارتية بإطلاق. هذا التكتّم والانحراف، الذي شكّل المعادل اليرازيني للأخطاء الفادحة في عملية إعادة الحلق التي يقوم بها الإله الأفلاطوني، هو بالضرورة المفهوم المركزي الذي تعمل في صوته نظرية التأثير الشعري، ذلك لأنّ ما يفصل الشاعر عن سلفه الشعري (وبالتالي ينقذه عبر ذاك الانفصال) ليس سوى المثال الأعلى للتقبح الخلاق. يجب أن ندرك أن التكتّم ينبثق دائماً من إحساس باتافيريقي بالاعتباطية. هكذا يوضع الشاعر سلفه، ثمّ ينحرف عن مساره، فتذوي الأشياء الرؤيوية بكثافتها العالية، وتغيّب في مصمار الصيرورة. في علاقة الشاعر بعالم سلفه، ثمة إحساس مخيف بالاعتباطي - إحساس بالمساواة، أو بالفوضى المتساوية لكل الأشياء. هذا الإحساس ليس اختزالياً، ذلك لأنه مرتبط بالرؤيوي؛ إنه يُصهر في كثافة الأشياء الجوهرية، التي "تغيّب" عدئذ فيه، بطريقة عكسية لتلك التي براها لدى وردذورث، حيث أشياءه "تغيّب" وتنصهر في ضوء النهار العادي". تبرهن الباتافيزيقيا على أنّها صحيحة، ففي عالم الشعراء تكون كلّ النظم، في الواقع، "استثناءات نظامية"؛ وتكرار الرؤيا محدّد ذاته قانون يحكم الاستثناءات. إذا كان كلّ فعل للرؤيا يحدّد قانوناً معيّناً، فإنّ القاعدة للمفارقة المربعة التي تنظّم، بفتحة، التأثير الشعري تكون قد رُسّخت بسلام؛ فالشاعر الجديد نفسه هو الذي يحدّد القانون الخاصّ للسلف. وإذا كان كلّ تأويل خلاق هو بالضرورة

تأويل ضالّ، فعلينا أن نقبل بهذا العبث الواضح. إنّه عبثٌ من الطّراز العالي، أو عبثٌ "جاري" النبوي، أو المغامرة الشاملة للشاعر بليك.

دعونا، إذن، نقوم بقفزة ديكالتيكية: معظم ما يُدعى بالتأويل "الدقيق" للشعر هو أسوأ من الأخطاء، وربما كانت هناك حالات من القراءة الضالّة فحسب، تكون أقلّ أو أكثر ابتكاراً أو متعةً من غيرها، إذ أليست كلُّ قراءةٍ، بالضرورة، نوعاً من التكتّم الشعري؟ ألا يتوجّب علينا، تماشياً مع هذه النزعة، تجديد قراءة الشعر، بالعودة ثانيةً إلى الأسس الأولى؟ لا توجدُ قصيدةٌ تقتصرُ على المصادرِ فحسب، وما من قصيدة تحيلُ، ببساطةٍ، إلى غيرها. القصائدُ يكتبها البشرُ، وليس سحرة مجهولين. فكلّما كان المرء قوياً، كان إحساسه بالمرارة أشدّ وكان انحرافه أبرز ولكن ما هو الثمنُ الذي يترتّب علينا كقراء دفعه إذا أردنا أن نستقصي ظاهرة الانحراف؟

لا اقترحُ العودة إلى شعرية جديدة، ولكن إلى نقدٍ عمليٍّ مختلف تماماً. دعونا نهجر المغامرة الفاشلة التي تسعى إلى "فهم" أية قصيدة كوحدة مستقلة بذاتها. دعونا نقترح، كبديل لهذا، رحلةً لتعلّم قراءة أية قصيدة كتأويلٍ ضالٍّ ومتعمّد يقومُ به الشاعرُ، كشاعرٍ، لقصيدة السلف، أو للشعرِ بشكلٍ عامٍّ لتعرفُ كلَّ قصيدةٍ بانحرافها، و"ستعرفُ" تلك القصيدة بطريقةٍ لن تُشرى فيها المعرفةُ على حساب الخسارة، التي تتعرّضُ لها قوّة القصيدة. أقول هذا مستحضراً الناقد باتر في معرض رفضه للبية العسوية الشهيرة التي طرحها كولريدج. لقد أحسن باتر بأنّ كولريدج (رعماً عنه، على أية حال) استخفّ بألم الشاعر ومعاناته في تحقيق القصيدة، وهي أحزانٌ مرتبطة، بشكلٍ جزئيٍّ على الأقلّ، بقلقٍ التّأثر، أي هي أحزانٌ ليست منفصلةً عن معنى القصيدة.

في سياق تعليقه على حسّ باسكال السّامي والمرعب، فيما يحصر عالمه المخيف، يقارن بورخيس باسكال برونو، الذي سقّابل، في عام 1584، ثورة كوبرنيكس بكلّ الإثارة. سبعون عاماً تمرّ، وتحطّ الشّيوخوخة رحالها - جون دّن، وميلتون، وغلافيل، جميعهم رأوا التّفسّح، على نقیض، برونو، الذي لم يكن ليرى سوى الغبطة في تقدّم الفكر. وكما يلخّص بورخيس المسألة: "في ذلك القرن المأزوم، كان ثمة الأفق المطلق الذي ألهم بحور لوكريتيوس الشعرية هذا الأفق، الذي كان يعني التحرّر، بالنسبة إلى برونو، أصبح يعني المتاهة والمحرقّة بالنسبة إلى باسكال" لا ينعي بورخيس التبدّل هنا، لأنّ باسكال أيضاً كان قد حقّق الرّفیع والسّامي في الفنّ. لكنّ الشعراء الأقوياء، على نقیض باسكال، لا يُوجدون لكي يقبلوا الأحران، ولا يستطيعون الاستسلام للراحة عبر ابتاعهم السموّ الفنّي ثمن باهظ كهذا. إنهم، على عراز لوكريتيوس نفسه، يميلون إلى التكتّم بوصفه حرّية. هو ذا لوكريتيوس:

عندما ترتحل الذرّات مباشرة عبر الفضاء بوساطة ثقلها، فإنّما لأنّها، في أوقات وأمكنة غير محدّدة، تنحرف قليلاً عن مساراتها، أي تنحرف بشكل يمكن وصفه بتغيّر في الاتجاه ولولا هذا الانحراف، أو بفضله ربّما، كانت كلّ الأشياء ستسقط باتجاه الأسفل كحبّات المطر، عبر وهاد الفضاء وفي المحصلة، ما من اصطدام كان سيحدث، وما من أثر لذرّة على ذرّة يتحقّق وهكذا، سوف لن يكون بمقدور الطبيعة ابتكار أيّ شيء - ولكن حقيقة أنّ العقل نفسه لا يملك حتمية داخلية تحدّد كلّ فعل من أفعاله، وتجبره الركون إلى سلبية لا تقاوم - فإنّما عائد للانحراف الخفيف للذرّات في أوقات وأمكنة غير معلومة .

لو تأملنا مفهوم لوكريتيوس للانحراف سوف ندركُ كنهَ المفارقة الهائية للتأثر الشعريّ، ونكملُ دورةَ كاملةً، عائدتين، بالتالي، إلى حيث بدأنا. هذا التكتّمُ الحاصلُ بين الشاعر القويّ وبين سلفه الشعريّ هو نتاجُ كيان الشاعر اللاحقِ كلّهُ، ما يجعلُ التاريخ الحقيقي للشعر الحديث، في ضوء هذا، مجردَ تسجيلٍ دقيقٍ لهذه الانحرافات التنقيحية. بالنسبة إلى الساتافيزيقي الصرف، يكون الانحراف فعل حرية بامتياز؛ والمفكرُ 'حاري'، على أية حال، كان قادراً على اعتبار العاطفة نوعاً من سباق الدراجات، صعوداً نحو القمة. أمّا تلميذُ التأثير الشعريّ فهو مجبرٌ أن يكون باتافيزيقياً غير صرف؛ إذ يتوجّب عليه أن يفهم أن التكتّم الشعريّ هو فعل إجباري واختياريّ معاً، إذ هو الصيغة الروحانية لكلّ شاعرٍ، من جهة، والإيماءة الحرة التي يقوم بها هذا الشاعرُ، فيما جسده المتهاوي يرتطمُ بقعر الهاوية، من جهة ثانية. التأثير الشعريّ هو مرورُ الأفراد عبر الحالات، في لغة بليك، لكنّ المرور يظلّ ناقصاً إذا لم يأخذ شكلَ الانحراف. لسان حال الشاعر القويّ يقولُ دائماً: "أبدو أنني توقفتُ عن السقوط؛ وبما أنني الآن بحكم الساقط، فإنني، بالمحصلة، أقبعُ هنا في الجحيم" لكنّه، وبينما يقولُ هذا، يفكرُ، "بينما كنت أسقطُ، انحرفتُ، وبالنتيجة، فإنني أقبعُ هنا، في جحيمٍ تمّ صقله بواسطتي أنا".

مكتبة
t.me/t_pdf

الفصل الثاني

في كلِّ عملٍ عبقرِيٍّ نتعرَّفُ إلى أفكارِنا المهجورة -
إنَّها تعودُ إلينا بقدرٍ معيَّنٍ من النُّبلِ المعترِبِ.

إمرسون

TESSERA

أو تكامل وتضاد

قرأت للمرة الأولى مقالة نيتشه المعنونة (في ماقب ومثالب تراخي للحياة)، في أكتوبر من عام 1951، عندما كنت طالباً جامعياً، في جامعة بيل. كانت المقالة وقتها مؤذية، ويبدو أنها تؤذي أكثر عندما أعيد قراءتها الآن:

يمكن، دوماً، خلق أكثر الأعمال دهشة؛ ولكن جيشاً من المحايدين التاريخيين سرعان ما يأخذ مكانه، جاهزاً لكي يعمل تلسكوباته بمؤلفيها. سرعان ما يتردد الصدى. ولكن دائماً في هيئة "نقد"، رغم أن الناقد لم يفكر لحظة من قبل بما يحتزنه العمل من إمكانيات هنا يفقد العمل تأثيره، ويكتفي بالنقد؛ والنقد نفسه يفقد تأثيره، مولداً نقداً آخر. وهكذا نجد أنصنا نحاكم هؤلاء النقاد على أنهم علامة للفشل في الواقع، كل شيء يبقى في حالته القديمة، حتى في حضور "تأثير" كهذا: يتحدث الناس لفترة وجيزة عن الشيء الجديد، ومن ثم عن آخر جديد، وهكذا يعيدون الكرة، كما تعودوا أن يفعلوا في كل مرة الدربة التاريخية لنقادنا تمنعهم من إحداث أي تأثير بالمعنى الحقيقي - أقصد أي تأثير على الحياة والعمل.

لا نحتاج واحداً كمثّل نيتشه لكي يتهمكم على النقد، والتهمكم في هذا المقطع لم يزعجني، عندما قرأته للمرة الأولى، ولا يزعجني الآن. ولكن تعريفه المبطن 'للتأثر' النقدي يجب أن يظل دائماً عبثاً على النقاد نيتشه، مثله كمثّل إمرسون، هو أحد أعظم الناكرين للقلق كتأثر، مثلما كان كولريديج وصموئيل جونسون من أعظم المؤمنين به. أما الناقد ج. بيت (مقتفياً خطى كولريديج وجونسون) فأحد أهم أكاديميه الحاليين. أجد أن فهمي لقلق التأثر مدين أكثر لنيتشه وإمرسون، اللذين لم يشعرأ، على ما يبدو، به، أكثر منه إلى جونسون وكولريديج، وناقدهما المحتهد، بيت. نيتشه، كما يؤكد نفسه مراراً، هو وريث غوته في رفضه التفاؤلي، بغرابة، اعتبار الماضي الشعري عقبة رئيسية في وجه الابتكار الغرض غوته، مثله كمثّل ميلتون، هضم أسلافه بشهية عارمة، أقصت وضوح القلق لديه. يدين نيتشه بالكثير الكثير لكل من غوته وشوبنهاور، مثلما يدين إمرسون لكل من وردذورث وكولريديج. ونيتشه، كمثّل إمرسون، لم يشعر وخزة كونه اسودّ بظل سلف سابق. كان "التأثر" يعني لنيتشه الحيوية. لكن التأثر، وبخاصة التأثر الشعري، لم يكن سوى نقمة أكثر منه نعمة، منذ عصر الأنوار، وحتى هذه اللحظة. إنه يمدّ بالحياة فقط عندما يقدم نفسه كتكم، أو كتفحيحة متعمدة، وشادة.

بهذه الصيغة يقدم نيتشه في كتابه (غروب الأوثان) مفهومه للعبرة:

الرجالُ العظام، كالعصور العظام، الغام تختزن طاقات هائلة. استعدادهم المشروط هو أنهم دائماً تاريخياً وفيزيولوجياً، قد يمرّ عليهم وقت طويل، تتجمع من

خلاله أشياء كثيرة، تُخْتَزَن، وتُصَفَّى، وتُحَفَظُ، من أجلهم - ويمرّ وقتٌ أطول، قبل أن يحدث الانفجار. وما إن يصبح التوترُ في المادة كبيراً، فإنّ محرّضاً عابراً يكفي لاستحضار "العبقريّة" إلى العالم، ذاك "الفعل"، أو المصير العظيم. ما الذي سيعنيه عندئذ المحيط العام، أو العصر، أو "روح العصر" أو "الرأي العام".

العبقريّ إنسانٌ قويّ أما عصره فضعيف. وقوّته لا تستنزف صاحبها، بل أولئك الذين يأتون من بعده. إنّه يغمرهم بفيضه، وبالمقابل - كما يصرّ نيتشه - سيءٌ هؤلاء فهم رسولهم (رغم أنني أميلُ للقول، في ضوء وصف نيتشه، إنّه ليس رسولهم، بل مصيبتهم).

يعلقُ الشاعرُ غوته، الذي يمكن وصفه بجذّ نيتشه، مثلما كان شوبنهاور بمثابة الأب، يعلّق في معرض كتابه (نظرية اللون) قائلاً: "حتى النماذج التامة تملك تأثيراً منقّصاً، لأنها تقودنا إلى تجاوز مراحل ضرورية في بناء الثقافة، والنتيجة، في معظم الأحيان، هي أننا نبتعدُ كثيراً عن الغاية المرجوة، ونرتكب أخطاءً لا متناهية". مع ذلك، وفي مكان آخر، يبدي غوته اعتقاده بأن هذه النماذج تكون، في أحسن حالاتها، مرايا فقط للذات: "أن يُحَبَّ المرءُ لما هو عليه، فهذا يُعتبر من أعظم الاستثناءات. الغالبية الساحقة يحبّون في الآخر ما يخلعونّه عليه فحسب، أي دوائهم، أو النسخ التي يكونونها عنه". علينا أن نتذكّر أنّ غوته آمن بما يسمّيه، وبمفارقة ساحرة، البلوغ المتكرّر، إذ يشيرُ صراحةً إلى أنه: "يجب تحطيم الفرد ثانياً". كم من المرات؟ نريد أحياناً أن نسأل، متوجّسين من إصرار غوته على أنّه تأثّر بكلّ أنواعه الهيمنة المحتملة: "كلّ شيءٍ

عظيم نُصَهَرُ بناره منذ اللَّحظة التي نَصَبُ فيها على علم به". هذه الصيغة مرعبة بنتائجها على أغلب الشعراء (وعلى سواد الناس). ولكن غوته، في سيرته الذاتية، يصدر مه قول كالذي سيأتي، والذي يمكن أن يوافق عليه فقط، من بين شعراء عصر ما بعد الأنوار الإنكليزي، الشاعر ميلتون، ومن بين الشعراء الأمريكيين، إمرسون. فقط الشاعر الذي يظن نفسه، حقيقةً، غير قادر أدبياً على القلق الخلاق يمكن أن يقول هذا:

من المؤكد أنه للفظ ممل. وأحياناً كئيب، هذا التركيز الجامح على دواتنا، وعلى ما يؤذيها وما ينفعها. ولكن حين نأخذ بعين الاعتبار الغرائبية المنحوسة للطبيعة الإنسانية من جهة، والأشكال المتشعبة للحياة وللمتعة، من جهة ثانية، فإنه لمن المعجزة أن الجنس البشري لم يتسبب بعد، ومنذ أمد بعيد، بدمار نفسه ربما يكمن السبب في أن الطبيعة الإنسانية قد وهبت جلدًا وثرأً يمكنانها من التغلب على كل شيء، يحتك بها أو يأخذ على عاتقه - إذا كان هذا الشيء يستعصي الاحتواء - مهمة القضاء عليها.

هذا ينسحب على الطبيعة الغوتية أكثر منه على الطبيعة الإنسانية. "كلُّ موهبة ينبغي أن تتمتع في الاقتتال"، يعلق بيتشه لذا كانت الصورة التي رسمها عن غوته هي صورة المقاتل من أجل الكلية، وذلك بعكس صياغات كانط. مع ذلك، ومن منظور نيتشه، فإن غوته في المحصلة النهائية رمزٌ للتغلب على ما هو إنساني محض: "لقد هذب نفسه إلى درجة الكمال، لقد خلق

نفسه". ماذا يمكننا أن نستخلص من هذا التأكيد؟ أولاً، إن نيتشه، بعمق كبير، يستند إلى ثقة غوته المدهشة بنفسه. ألم يُنقل عنه أنه قال: "أليست إنجازات أسلاف الشاعر ومعاصريه تنتمي بحق إليه؟ فلماذا عليه الإحجام عن قطف الورود أينما وجدها؟ فقط عندما نجعل من ثراء الآخرين ثراءً لنا يمكننا أن سأتي بشيء عظيم إلى الوجود". أو كما أفضى يوماً إلى ايكerman، وبعمل أشم: 'ما زال ثمة تلك الثروة عن الأصالة، ولكن ما الذي يمكن أن تفضي إليه؟ ما إن نولد، يبدأ العالم بالتأثير علينا، وهذا يستمر حتى اليوم الذي نموت فيه ومهما يكن من أمر، ما الذي يمكن أن ننسبه إلينا باستثناء الطاقة، والقوة، والإرادة!' أجد نفسي مجبراً على الغمغمة، بينما أقرأ تلك السطور، بأن استثناء الشاعر الوحيد سيكون - ليس أقل من كل شيء - إذ بما يعنى قلق التأثر سوى بالطاقة، والقوة، والإرادة؟ وهل هذه ملكٌ للمرء، أم هي تجليات يثها الآخر، السلف فيه؟ كواحد من الذين عانوا قلق التأثر، وكواحد من أعظم منظريه، والذي عانى أكثر لأن غوته لم يكابد المعاناة ذاتها، كما يكتشف ذلك بنفسه، يبحث ثوماس مان عن علامة لذلك القلق لدى غوته، ويختار سؤالاً واحداً من (الديوان): "هل يعيش المرء عندما يعيش الآخرون أيضاً؟" لقد أقلق السؤال الكاتب مان، أكثر مما أقلق غوته الموسيقي الفصيح، السيد سول فينلرغ، في (دكتور فاوست)، يعبر عن هوس مركزي في الرواية، عندما يبدي ملاحظة ليفركون تقول: "أنت تصرّ على فرادة القضية الشخصية. إنك تمجد حالة من الفرادة الشخصية المتعجرفة - ربّما كان عليك أن تفعل هذا. هل نعيش عندما يعيش الآخرون؟" في كتابه عن منشأ

روايته (دكتور فاوست)، يعترفُ ثوماس مان بقلبه إزاء تلقيه نسخة من (لعبة الكريات الزحاجية) لهرمان هيسه، بينما كان منكباً بموسقُ رائعته الأخيرة تلك. في مذكراته يكتبُ: "أن يتذكر المرءُ أنه ليس وحيداً في هذا العالم - هذا دائماً أمرٌ غير مريح". ثم يضيف: "إن هي سوى صياغة جديدة لسؤال غوته: "هل نعيش، إذن، إذا كان الآخرُ يعيش؟" قد يتسم القارئ في وجه غرور العظمة هذا، ويهمسُ: "نحن الفاتنين، لا نحُبُّ بعضنا بعضاً"، ولكسر المسألة، يا للحسرة، أعمق من هذا، كما يعني مان هذا جيداً. في مقالته العتيدة عن (فرويد والمستقل)، يقتربُ مان كثيراً من مقالة نيتشه السوداء عن التوظيفِ الصحيح للتاريخ (والتي سيعيدُ مان قراءتها للإفادة منها في روايته). "إن أنا الماضي ووعيهِ لذاته"، يقولُ مان، "هي أمورٌ مختلفة عما لدينا، فهي أقلّ جزماً، وغير معرّفة بحدّة". قد تكونُ الحياة "محاكاة"، من منظور التماهي الخرافي، ويمكنها الاهتداء "لوعي الذات، والحصانة، والقداسة"، في تجديدها لهوية سابقة. مقتدياً بفرويد (كما كان يظن)، ومستحضراً الحياة النموذجية لغوته، ومشيراً في الوقت ذاته إلى نسقه الخاص المتعلق بالتقليد الغوثي، يقدمُ لنا ثوماس مان صياغة القرن العشرين لفكرة نيتشه، المتعلقة بالتغلب على قلقِ التأثير. سوف استشهدُ بكامل هذا المقطع من مقالة مان، لأنه يبدو لي متفرداً إزاء ما يخصّ مواقف قرننا حيال الآم التأثير.

الطفولية - وبكلامنا، الارتكاسُ إلى الطفولة - ما الدور الذي يلعبه هذا العالمُ السيכולوجي، حقاً، في حياتنا ما الحصّة التي يشاطرنها إياها في صقل حياة الكائن

الإنساني، عندما يُوصَفُ، في الواقع، تماماً بالطريقة التي وصفتها، كتماهٍ خرافي، كحبِّ البقاء، كاقترامٍ لخطيٍّ رُسِمَتْ من قبل الصلة بالأب، وتقليد الأب، ولعبة أن تكون الأب، والتحوُّل من صور استبدال الأب إلى نموذج أعلى وأكثر تطوراً. - ما طريقة عمل هذا الخواص الطفولية في حياة الفرد، وفي دماغها وصقلها؟ استخدم كلمة "صقل" لأنها بالنسبة إليّ، وبكلّ جدية، تمثّل العامل الأكثر لذّة وسعادة في ما ندعوه بالتربية، إذ إنّ صقل الكائن الإنساني هو مجرد هذا التأثير الضّالّ للحبّ والإعجاب، وهذا التماهي الطفولي مع صورة الأب، المنبثقة من رباط حميم. إنّ الفنان بشكل خاصّ، هذا الكائن الطفولي بحدّة، والمهووس باللعب، يستطيع أن يصف لنا الأثر الغامض والواضح معاً للتقليد الطفولي في حياته، وفي سلوكه المنتج، وفي مسيرة حياته التي ليست سوى سلسلة من إعادة تجسيد صورة البطل، ضمن شروط شخصية وزمنية جدّ مختلفة، وبوسائل طفولية مختلفة أيضاً، إنّ التقليد الغوتي، بمراحله المنقسمة بين فيرتر وويلهم ميستر، والممتد من فترته الغابرة، التي تعود إلى (فاوست) و(الديوان)، ما يزال قادراً، على نحوٍ خرافيّ، صقل وصهر حياة الفنّان - ناهضاً من لا وعيه، وإن كان بطريقة اللعب، كما هي عادة كلّ فنّان. - عبر إدراك عميق، فيه عبق الطفولة وابتسامتها.

كلُّ شيءٍ له قيمة، متعلّقٌ بالعلاقة بين الشاعر الصّاعِد وسلفه، قد
نُوءَ إليه في هذا المقطع، باستثناء الأكثر أهمية - الكآبة التي لا مهربَ
منها، أو القلق الذي يجعل من الانحراف أمراً لا مفرّ منه. إنَّ انحراف
مان بعيداً عن غوته هو بمثابة نكران يحمل في طياته مفارقة عميقة،
تشي بأنَّ الانحراف ضروريٌّ إنَّ تأويله الضالّ لعوة ينبثق بالذات من
إسقاطِ عبقرية المقلّدة، مع شكل المفارقة التي يحبّها، على سلفه،
وقراءته من خلالها. في سعيه العظيم لتصوير الثقافة، أي حكاية
جوزيف، يقدّم لنا مان شخصيته التي لا تُنسى، "تمار"، والتي تحبُّ
"جوده" من أجل فكرة، حيث تقتل جميع أبنائه في سعيها للفوز بتلك
الفكرة. يكتبُ مان: "لقد كانت قاعدة جديدة للحب"، ولأوّل مرة في
الوجود. الحبّ الذي يستند إلى فكرة، لا إلى جسد، وبذا يمكن
وصفه بالشيطاني. تأتي "تمار" متأخرة في القصة، لأنّ مركزيتها تجبر
السرد على أن يتمحور حولها، ومن أجلها. إنها ترمز - مثلما أدرك
مان هذا جزئياً بشكلٍ ما (هو المتهكّم الكبير) - لمؤلّفها مان نفسه،
أو لأيّ فتان يشعر بقوة ظلم الزمن، لأنّه حرّمه نعمة السبق. تدركُ
"تمار" بغريزتها أنّ معنى كل جماع هو جماع آخر، تماماً مثلما يرى
مان أنّ المرء لا يستطيع أن يكتب رواية دون أن يتذكّر رواية أخرى.
"النسيان"، يقول نيتشه، "هو خاصيّة كلّ فعل"، ثمّ يستشهد بعبارته مان
القائلة إنّ إنسان الفعل بلا ضمير. بضيف نيتشه أنّ إنسان الفعل،
أو "الشاعر الحقيقي" بلا معرفة. إنه ينسى معظم الأشياء من أجل أن
يتذكّر شيئاً واحداً، إنه ليس وفياً لما يخلفه وراءه، ويعترف بقانون
وحيد - قانون ما يمكن أن يكون. لا شيء - يجب أن أوكد - يمكن
أن يكون أكثر زيفاً من إصرار نيتشه هذا، وإن خالجه النبل والتوهم
الذاتي. إنّ إصرار الشاعر الخائف، بيأس، من المفارقة. المفارقة تبرزُ

في مقطع ثرّ ومخيف من مقالة عن التاريخ، حيث يحتج نيتشه، وبقوة، ضد الفلسفة الهيجلية للتاريخ:

الاعتقاد بأنّ المرء قادم متأخّر إلى العالم، على أية حال، هي مسألة مؤذية ومحبطة؛ ولكنها ستبدو مفزعة مدمرة إذا ارتقت بقادمنا المتأخّر إلى مرتبة الربوبية. بدورة أنيقة للعجلة، في الوقت الذي يصبح فيه المعنى الحقيقي، وهدف كلّ أشكال الابتكار في الماضي، مضافاً إليها شعور المتأخّر الواعي بالبؤس، هو إضماء الكمال على تاريخ العالم.

دعك الآن من حقيقة أنّ هذه المفارقة موحّية ضد هيجل؛ لكن هدفها الحقيقي هو قلق التآثر في داخل نيتشه نفسه. 'أنا متأكد،' يخبرنا، بحكمة، ليشتنبرغ، "أن الشيخوخة لا يحب فقط نفسه في الآخرين، إنّهُ أيضاً يكره نفسه في الآخرين". الناكرون العظام للتآثر - غوته، ونيتشه، ومان في ألمانيا؛ إمرسون وثورو في أمريكا؛ بليك ولورانس في إنكلترا؛ باسكال وروسو وهوغو في فرنسا - هؤلاء الرجال المركزيون هم حقول شاسعة لقلق التآثر، تماماً كمثل أقرانهم المؤمنين به، من صموئيل جونسون، مروراً بكولريدج ورسكين في إنكلترا، وانتهاءً بشعراء الأجيال المتأخرة الأقوياء، في البلدان الأربعة مجتمعة. يطلب مونتان أن نبحث داخل نفوسنا، لنعلّم هناك "أن رغباتنا الخاصة ولدت في معظمها وترعرعت على حساب الآخرين". مونتان، الذي تجاوز حتى جونسون، يُعتبر أعظم واقعيّ فهم قلق التآثر، على الأقلّ حتى قبل مجيء فرويد. يعلّمنا مونتان (حاذياً حذو أرسطو) أن هوميروس هو أوّل وآخر شاعر. نشعر أحياناً لدى قراءة باسكال أنّه

كان يخاف أن يكون مونتان أول وآخر أخلاقي حقيقي. يتأفف باسكال قائلاً: "لا أجدُ في مونتان، بل في ذاتي، كل الذي أراه فيه"، وهذا تأكيدُ سرعان ما يصير مضحكاً ما إن نستشير أية طبعة جيدة لباسكال، وندرس القوائم الطويلة 'لمقاطع متوالية' تكشف عن تأثير يكاد يكون فضائحيًا. باسكال الذي يحاول أن يرفض مونتان، بينما يرتدي معطف سلفه، يذكرنا بماثيو أرنولد، الذي وجّه سخطه على كيتس، بينما كان يكتبُ (الأكاديمي العجري) و(ثيرسيس)، بمفرداتٍ، ونبرة، وإيقاعاتٍ حسية، مسروقةً برمتها (وبشكل لا واعي) من الأنشودات العظيمة لكيتس.

يعلنُ كيركغارد في (خوف وارتعاش)، بثقةٍ مذهشةٍ، لاهوتيةٍ بحمق، أن الذي يريدُ أن يعملَ 'ينجبُ أباه'. لكنني أجدُ اعتراف نيتشه المقتضب أكثر دقةً عندما يقول: "عندما لا يكون للمرء أباً جيداً فعليه أن يخترعَ واحداً". أعتقد أن قلقَ التأثير، الذي نعاني منه جميعاً، شعراء أو نقاد، يجب أن يُحدّد في أصوله أولاً، في عتم ما يسميه فرويد، بكثير من الذكاء العالي، "رومانس العائلة". ولكن، وقبل الدخول إلى تلك الأرض المسحورة، علينا التوقف قليلاً عند مصطلح "القلق" من أجل بعض الإيضاحات الضرورية.

في تعريفه للقلق، يتحدث فرويد عن "الوجل حيال شيء ما". إن القلق حيال شيء ما، كما هو واضح، هو، كالرغبة، صيغةُ توقع. يمكننا القول إن القلق والرغبة هما القطبان اللذان يتوزعان الناشئ أو الشاعر الصاعد. قلقُ التأثير هو قلقٌ من ينتظر أن يجرفه الطوفان. يؤكد لاكان أن الرغبة محرّدة استعارة، وربما نقیض الرغبة، أي قلقُ التوقع، استعارةٌ أيضاً. الشاعر الصاعد الذي يخشى أسلافه مثلما يخشى

الطوفان يأخذُ الجزءَ الحيويَّ كممثلٍ للكلِّ، باعتبار أن الكلَّ هو كلُّ شيء يدخل في تركيبة قلقه الإبداعي، وهذا يكون بمثابة العائق الطيفي، داخل كلِّ شاعر. مع ذلك، فإنه لمن الصعوبة بمكان تجنّب هذه الاستعارة، إذ كلُّ قارئٍ حيّدٍ يربّح بأن يغرق، ولكن إذا غرق الشاعرُ، فإنه يتحوّلُ إلى قارئٍ فحسب.

نعيش في وقتٍ تصبح فيه التعريفات الذاتية للقلق شائعة بشكل متزايد، وقابلة للاستهلاك بكلِّ بهجة. فقط تحليل واحد للقلق في هذا العصر يضيف شيئاً ذا قيمة، في رأيي، إلى تراث الأخلاقيين الكلاسيكيين والمتأملين الرومانسيين، وهذا الإسهام يعود بالضرورة إلى فرويد. أولاً، يذكّرنا فرويد بأن القلق شيءٌ نشعر به، لكنه حالة من اللالذة، تختلف عن الحزن، أو الأسى، أو مجرد التوتر الذهني. القلق، يقول فرويد، هو اللالذة، مصحوبة بظواهر مبثوثة أو مفرّغة، ضمن أقنية محدّدة. هذه الظواهر المفرّغة تخفّف من "احتدام الانفعال" الذي يبطن القلق. الاحتدام الأوّل للانفعال ربّما بدأ مع صدمة الولادة، والتي هي بحدّ ذاتها ردّة فعل على توضعنا الأوّل في الخطر. استخدام فرويد "للخطر" يذكّرنا بخوفنا الكونيّ من الهيمنة، ومن احتمال وقوعنا في مصيدة الطبيعة، كأسرى لأجسادنا في بعض حالات الاكتئاب. بالرغم من أن فرويد رفض تحليل رانك لصدمة الولادة، على اعتبار أنها غير مؤسّسة بيولوجياً، لكنه ظلّ حائراً حيال ما دعاه "باستعداد الطفل الفطريّ للقلق" الانفصال عن الأمّ، المشابه لقلق الخصاء المتأخّر، يستدعي 'احتداماً في التوتر، منشؤه عدم إشباع الحاجات"، والحاجات هنا حيوية لاقتصاد حفظ الذات. قلق الانفصال، إذن، هو قلقُ التهميش، والذي سرعان ما يرتبطُ بقلق الموت، أو خوف الأنا من

الأنا الأعلى. يقود هذا فرويد إلى حدود تعريفه لعصاب الهوس، والذي هو نتائج فزعنا من الأنا الأعلى. إن هذا يشجعنا على سبر المعادل الانفعالي للكآبة أو قلق التأثير لدى الشعراء.

عندما يجرب شاعر التجسد ضمن فعاليته كشاعر، فإنه بالضرورة يعيش قلقاً إزاء أي خطر قد ينهيه كشاعر. إن قلق التأثير مخيف جداً لأنه نوع من قلق الانفصال، وبداية لعصاب الهوس، أو للخوف من الموت، الذي هو بمثابة أنا أعلى مشخص. نستطيع أن نتكهن، عبر إجراء مقارنة بسيطة، بأن القصائد هي بمثابة إفراغات المحرك، كرد فعل على احتدام الانفعال المرافق لقلق التأثير القصائد، كما يؤكد لنا النقد دائماً، يجب أن تمنح اللذة ولكن - وبالرغم من إصرار مدارس شعرية عديدة، وخاصة الرومانسية - فالقصائد لا تُمنح بواسطة اللذة، بل بواسطة اللالذة الكامنة في حالة خطرة، أي حالة القلق، التي يمثل أسى التأثير جزءاً كبيراً منها.

ما الذي يبرر هذا التماثل الراديكالي بين الولادة الإنسانية والولادة الشعرية؟ لكي نعطي تبريراً، يتوجب علينا المشي فوق أرض شيطانية وشبحية، متوغلين في آلام البحث عن الأصول، حيث يتفجر الفن من غطّة طقوسية، ومن الخوف الإنساني الأزلي من الفناء. ولأن اهتماماتي هي اهتمامات نافذ عملي، يبحث عن طريقة أكثر جدة ووضوحاً في قراءة القصائد، أجد أن هذه العودة إلى الأصول أمر لا مهرب منه، رغم أنه قد يكون عديم النكهة. إن ما يجمع ويفرق، معاً، بين نصين شعريين خصمين هي علاقة تضادية، تنشأ، في المقام الأول، من العنصر البدائي في الشعر؛ وهذا العنصر، بكل أسى، هو العرافة، أو السعي الحثيث للتنبؤ بالأخطار التي تحيق بالنفس، حيثما

كان مصدرها: الطبيعة، الآلهة، الآخرون، أو حتى الذات نفسها. علاوة على ذلك، - أود أن أضيف - بالنسبة إلى الشاعر في الشاعر - فإن هذه الأخطار تأتي من قصائد أخرى أيضاً.

ثمة نظريات عدة تدور حول المابع الشعرية. من بين هذه النظريات التي أفتعني أكثر من غيرها، وفي الوقت ذاته أشعر بنفور كبير منها، هي نظرية فيكو. وبما أن نفوري عائد إلى شغفي الخاص بالرومانسية، وبالإنسية النبوية، يجب عليّ أن أضع الآن هذا النفور جانبا. مع ذلك، فإن إمرسون، المنبع الأمريكي العظيم للإنسية الرومانتيكية النبوية، فيكوي، بشكل يدعو للفضول، وبخاصة في تنظيراته حول الأصول الشعرية، والتي أقبلها كنوع من التشجيع. من منظور فيكو، كما يلاحظ أورباخ، لا توجد معرفة من دون انتكار. رجال فيكو البدائيون، كما يصفهم أورباخ بشكل جميل، هم "في الأصل رحلٌ وحيدون يعيشون في إباحية فوضوية، وسط عبث طبيعة غامضة ومخيفة. إنهم لا يتحلون بأية ملكة للعقلنة؛ ما يملكونه هو مجرد أحاسيس قوية، وخصوبة مخيلة يصعب على الرجال المتحضرين أن يدركوا كنهها". لقد ابتكر بدائيو فيكو نظاماً من السحر الاحتفالي، سمّاه فيكو نفسه بـ "القصيدة القاسية". هؤلاء البدائيون - عمالقة الخيال - كانوا شعراء، وحكمتهم الاحتفالية تمثل القيمة التي ما نزال نسعى إليها بوصفها "حكمة شعرية". مع ذلك - وهذا لم يقلق فيكو - هذه الحكمة، أو هذه الشكلائية السحرية، هي بالضرورة حكمة قاسية وأنانية. تلك الرموز العملاقة التي اخترعت الشعر ما هي سوى المعادل الأنثروبولوجي للسحرة، والعرافين، ورجال الطب، الذين كان شغلهم الشاغل البقاء على قيد الحياة، وتعليم الآخرين

حبّ البقاء. الحكمة الشعرية - من منظور فيكو - تتأسس على العرافة، فأن تغني يعني - ببساطة ومن منظور اللعبة - أن تتنبأ. الفكر الشعري بطبيعته استشرافي، وربة الشعر التي تُستحضر، تحت اسم الذاكرة، غايتها مساعدة الشاعر على تذكر المستقبل. يرجع العرافون إلى الفوضى البدائية في تجلياتهم الكلية والمرعبة من أجل أن يخرجوا بانتكارات غضة قدر الإمكان، ولكن في مجتمعات فقدت بدائيتها، هذا الرجوع غالباً ما يكون نادراً الشعراء، مند العرافين الإغريق، حتى رمن معاصرنا، يعيشون ثقافة الذب، حيث الشكلاية السحرية للحكمة الشعرية الفيكوية، بالضرورة، لم تعد مقبولة. ربّما كان امبيدوكلس، تاريخياً، أحر شاعر أراد أن تؤخذ عرافته حرفياً. بمعنى آخر، لقد اعتقد أنه صنع من نفسه إلهاً، لأنه كان يمارس بنجاح باهر فنّ الكهانة. بالمقارنة مع هذه الفجاجة، يبدو أن قلق التأثر قد استنزف الشعراء الأقوياء من أمثال دانتي، وميلتون، وغوته، لكنهم يبدوون متحرّرين منه، بمعجزة ما، عندما تقاربهم بالرومانسين الكبار والحدائين. كيرتيس، في تحليله الشهير لربّات الشعر، يرى فيهنّ معضلة تبرّر في مسار التدهور التاريخي أو مسار الاستبدال، مثلما يراها في الاستمرارية، ويحد أن مدلولاتها كانت، حتى بالنسبة للإغريق، "غامضة" تماماً لكن فيكو دقيق جداً في رؤيته لدور ربّات الشعر، خاصة ما يتعلّق بمفهومه للشخصية الشعرية:

لقد سُمّي الشعراء، بحق، بالإلهيين، أي النبويين، المشتقة من الإلهي، أو من فعلي يؤله أو يتنبأ. سُمي هذا العلم بربوبية الشعر (نسبة إلى ربة الشعر)، وقد عرفه هوميروس بأنه معرفة الخير والشر، أي التنبؤ - من هنا

فإنَّ الربوبية الشعرية كانت في البدء علم نبوءة بواسطة
العلامات - "يرانيا"، التي اشتقَّ اسمُها من أورانوس، أي
السماء، ترمزُ إلى تلك "التي تتأملُ السموات"، حيث من
هناك تلتقطُ العلامات - ويُعتقد أنَّها مع الربّات
الأخريات من بنات الإله "جوف" jove، (لأنَّ الدِّين
أنجبَ كلَّ فنون الإنسانيّة، والتي بسببها اختير أبوللو
ليكون مبدئياً إله العرافة، أو الربّ المتوجّ)، ولدت وهي
"تغنّي"، بالمعنى الذي تحملُهُ دلالات الأفعال اللاتينية
cantare، camere، وهي تعني أيضاً "يتنبأ".

أسلم بأنَّ هذه الجمل (التي قمتُ برصفها من عدّة مقاطع من
فيكو) تختزن إichاءات مظلمة لأية دراسة للشعر أو للشعراء القلقُ
الشعري يتوسّلُ إلى ربّة الشعر، سعيّاً للمساعدة في التنبؤ، وهذا يعني
استشراف وتأجيل موتِ الشاعر كشاعر، لأطول وقت ممكن،
وتأجيل (ربّما بشكل ثانوي) موته كإنسان. الشاعر الذي ينتمي إلى
ثقافة الإنم، مهما كانت هويّتها، لا يمكنه ترشيح نفسه إلى العبث
الغضّ؛ إنّه مجبرٌ على قبول نقص السبق في الإبداع، وهذا يعني أن
عليه أن يقبل الفشل في العِرافة كميّة أولى في سلسلة الميئات التي
تبشّر بانقراضه الكلّي والأخير. كلمته ليست له لوحده فقط، وربّة
شعره سبق لها وخانت كثيرين قبله. لقد أتى متأخراً في القصة، لكنّها
(ربّة الشعر) كانت دوماً مركزية في داخله، لذلك لطالما دُعر من أن
تكون مصيبيته المستحقّة مجرد واحدة أخرى من سلسلة أحزانها. ماذا
يعني إخلاصه لها؟ كلّما مكثَ معها وقتاً أطول، كلّما صغر شأنه،
كأنّما ليس بمقدوره أن يثبت رجولته إلّا بالإعياء. الشاعر يظنّ أنه
يحبّ ربّة الشعر انطلاقاً من توفه للعِرافة، وهو توقُّ سيّيحُ له وقتاً

كافياً للإشباع، ولكن توفقه ليس سوى حنين ممرض إلى بيت رحب رحابة روحه، وهكذا يتوقف عن حبّ الربة نهائياً بليك في (المسافر الذهني) يرينا، حقيقةً، نوع الحبّ المشترك بين الشاعر وربّته. مع هذا، هل يضمّر حنين الشاعر أية قيمة؟ إنّه يخطئ عندما يسعى في طلب الصّور، فربة الشعر ليست أمّه أبداً، وسلفه ليس أباه أمّه هي روحه المتخيّلة أو فكرة سموّه، وأبوه لن يولد حتى يجد هو نفسه حفيده الشعريّ المركزيّ، الذي سوف يقوم، عبر الاستبطان، بإنجابه تحت تأثير ربة الشعر، هي التي ستصبح أخيراً، وفقط في حالة كهده، بمثابة أمّه لهذا الوهم الذي يعقبه وهم آخر عذراً ما، مند تشكّل الأرض، كما تؤكد ربة كيتس، بعيداً من هذه المعاناة هذا هو التصريف الذي يوقّعه رومانس العائلة على تقاليد الشعر. مع ذلك، ما يزال ثمة عبء ما. نيتشه، نبيّ الحيوة، الذي بدأ بدايته بفضح سوء استخدام التاريخ، يصرخُ قائلاً "ولكن أأمرئك أن تكوني، إمّا السراب وإمّا النبتة؟" ولسان حال كلّ شاعر قويّ سوف يجب: "يجب أن أكون الاثنين معاً"

إذن، ربّما نستطيع أن نحترل بالقول إنّ الشاعر الشاب يحبّ نفسه في ربة الشعر، ويخاف أن تكره نفسها فيه. المبتدأ لا يستطيع أن يفهم أنّه مشلول الرحابة الديكارتية، أيّ شاب صغير يعيش رعب اكتشاف حالته التي لا براء منها: الاستمرارية. أما في الوقت الذي يصبح فيه شاعراً قوياً، ويكون بالتالي قد تعلّم هذا المأزق جيّداً، فإنّه يسعى إلى إقصاء شعوره بالذنب من جحوده، عبر تحويل سلفه إلى نسخة مرحومة عن الشاعر اللاحق ذاته ولكن هذا أيضاً بمثابة خداع للنفس، ونقيصة واضحة، لأنّ ما يفعله الشاعر القويّ هنا هو تحويل نفسه إلى نسخة مرحومة عن نفسه، وبالتالي يخلط الأوراق والتأجّج مع شخصية الشاعر السلف.

يميز فرويد بين مرحلتين متأخرتين لرومانس العائلة، واحدة يظن الطفل نفسه معها على أنه مسروق، وأخرى يظن فيها أمه متورطة مع أكثر من عشيق، يأخذون مكان الأب. هنا تكون الحركة بين أنواع الفانتازيا اختزالية، رمزياً، بما أن فكرة الأصل الأسمى والمصير المعكوس، تقرر صوراً لانحطاط إيروسي. وجد بليك، من خلال إصراره على أن "تيرزه"، أو الضرورة، هي أم من جانبه الفاني فقط، وجد (كما دائماً تقريباً) جدلية من الاختلافات حررت من شجون رومانس العائلة. ولكن لا بد لمعظم الشعراء - مثل معظم الناس - أن يعانون من صيغة ما من رومانس العائلة، بينما يصارعون للفوز بأكثر العلاقات نفعا مع سلفهم، أو ربة شعرهم. الشاعر القوي - مثله كمثل الإنسان الهيجلي العظيم - بطل لتاريخ شعري، وضحية له، على حد سواء. لقد تفاقمت حالة الضحية مع حركة التاريخ لأن قلق التأثير يكون أقوى عندما يصبح الشعر أكثر غنائية، وأكثر ذاتية، ينبثق مباشرة من الشخصية. من المنظور الهيجلي، ليست القصيدة سوى عتبة للعبور إلى إدراك ديبى، وفي قصيدة غنائية متقدمة تنفصل الروح عن الحس لدرجة أن الفن يشارف حافة الذوبان، ويتحول إلى دين. ولكن ما من شاعر قوي، في غمرة بحثه الأقصى، يستطيع (كشاعر) أن يقبل بهذه الرؤيا الهيجلية. والتاريخ ليس عزاء للشاعر - من بين كل الناس - بصفته مشروع ضحية دائماً

إذا كان لن يضحى بالشاعر القوي نفسه، ينبغي عليه أن "ينقذ" محوته الربة من براثن أسلافه بالطبع، إنه "يبالغ بتقدير" الربة، واحداً أنها فريدة حقاً، ولا بديل عنها، إذ، من دون ذلك، كيف يمكن له أن يطمئن نفسه على أنه فريد حقاً، ولا بديل عنه؟ يعلق فرويد بجفاء قائلاً: "الرغبة الملحة في اللاوعي للحصول على شيء لا

يمكن استبدالها، وغالباً ما ينتهي بها المطاف إلى سلسلة لا تنتهي من الرغبات على أرض الواقع"، وهذا سياقٌ يشيعُ، بشكلٍ خاص، في حياة الحبّ عند معظم الشعراء، أو بالأحرى، في حياة أيّ رجلٍ وامرأة، ما بعد مرحلة الرومانسية، ممن أُبتلوا بلعنة الخيال القويّ. يضيف فرويد: "الشئ الذي يعلن ظهوره في الوعي على شكل نقبضين اثنين غالباً ما يكون في اللاوعي كلاً موحداً"، وهذه ملاحظة سحنج الرجوع إليها عندما نعامر في الحديث عن متاهة المعاني التضادية في شمولية حيال الشاعر، تكون رتة الشعر الأمّ والخليلة معاً، لأنّ أعظم فانتاريا نجحُ جميعاً إلى توليفها، انطلاقاً من مصالحن الذاتية، بالضرورة، هي رومانس العائلة، والتي يمكن تسميتها بالقصيدة الوحيدة، التي يستمرّ البشر في تأليفها، حتّى اللّاعريين منهم. ولكن لكي نفهم أن علاقة الشاعر الصعبة بسلفه هي صورة منطرفة لهذه البلوى العامة، علينا الرجوع إلى الألمع لدى فرويد. سوف أسوقُ مقطعاً طويلاً، نسبياً، تتجلّى فيه أكثر استبصاراته دكنة:

عندما يسمعُ الطفل أنّه مدينٌ بحياته لوالديه، وإنّ أمّه منحتّه الحياة، تختلطُ مشاعر الحنان لديه بالتوق لأن يصبح هو نفسه كبيراً ومستقلاً، وهكذا تتشكّل لديه الرغبة بأن يردّ لهما الدين من أجل هذه الهدية، فيؤي في بذلك، بواحدة تساويها في القيمة. وكأنّ الصبيّ قال في غمرة تحدّيه: "لا أريد شيئاً من الأب، سوف أدفعُ له كلّ ما كلفته إياه". وهكذا ينسجُ في خياله حلمُ إنقاذ حياة الأب من مأزقٍ خطير، يتساوى على إثره معه، ويتمّ استبدالُ هذا الحلم، غالباً، بإسقاطه على الإمبراطور أو الملك، أو أيّ شخص آخر عظيم، قبل أن يتجذّر في الوعي،

ويقوم، حتى الشعراء أنفسهم، بتوظيفه والاستفادة منه .
 في المدى الذي تنسحب فيه هذه الرغبة على الأب، فإن
 مشاعر التحدي في فانتازيا "الخلاص" تفوق بكثير
 مشاعر الحنان، بما أن هذه الأخيرة غالباً ما تكون
 مصوبة نحو الأم . لقد منحت الأم الطفل حياته، وليس
 من السهل تعويض هذه الهدية الفردية بأي شيء يساويها
 في القيمة وبتغيير بسيط في المعنى . يترسب بسهولة في
 اللاوعي - مشابه تماماً للطريقة التي تنصهر فيها ظلال
 المعاني بعضها ببعض في الإدراكات الواعية - سيحمل إنقاذ
 الأم دلالة منحها طفلاً أو صنع طفل لها - طفل يشبهه
 بالطبع - جميع الغرائز المحبة، والمتحدية، والحسية،
 والرحيمة، المؤكدة للذات المستقلة - يتم إشباعها، في رغبة
 أن يصبح الطفل أباً لنفسه .

إذا كان هذا يصلح نسقاً لرومانس العائلة بين الشعراء، فإنه يحتاج
 إلى تعديل بحيث يتقل التركيز من الأبوة العضوية إلى فكرة السبق،
 لأن السلعة التي يتعامل بها الشعراء، بما في ذلك نفوذهم، وما
 يملكونه، ينصب في إطار السبق الشعري يملكون ويكونون في ما
 سيصبحونه لاحقاً، بدءاً من التسمية . حقيقة، كلهم يقتفون حدس
 فاليري عندما أكد أن الإنسان ينسج "نصاً" بواسطة التجريد، وهذا
 بمثابة انكفاء يأخذ الشيء المصنوع من دائرة الكون والزمن، بحيث
 يصبح هذا الشيء ملكاً للشخص، في فسحة يحظر على أي أحد
 اختراقها كل أنواع الرومانس المندرجة تحت اسم رومانس الرحلة،
 في عصر ما بعد الأنوار، والمقصود هنا الخطاب الرومانسي بشتي
 أشكاله، هي رحلات يسعى شاعرهما لأن يعيد إنتاج ذاته فيها، ذلك

لكي يصبح نفسه مرجعيةً نفسه العظيمة والأصيلة. نرتحل لكي نجرّد (من التجريد) ذواتنا، بواسطة النّسح ولكن ما إن يكتمل النسيج، نرتحل ثانيةً لكي نفكّ الخيوط. ويا للحسرة!- في الفن تكون الرحلة أكثر خداعاً، حتى مما تكون عليه في الحياة. هويتنا تتوارى عنا كلما أمعنا اللحاق بها، ومع ذلك، فنحن على صواب عندما لا نفتنّع بأنّها عصية على التحقق يشيرُ جيفري هارتمان إلى أنّ رحلة الهوية في القصيدة دائماً ما تكون خداعةً، لأنّ الرحلة نفسها تعمل دوماً كعنصرٍ شكلائيّ هذا يمثل جزءاً من معاناة المبدع، وجزءاً من السبب الذي يجعل التأثيرَ قلقاً عميقاً لدى الشاعر القوي، يجبره على اتخاذ مواقف غير حيادية في عمله، كثيراً ما يكون في غنى عنها. ما من أحد يستطيع النظر إلى صراعه الداخلي وكأنّه مجرد تحفة فنية، مع ذلك، فإنّ الشاعر، في كتابته لقصيدته، يُجبرُ على التحدّي ضدّ التأثير، وهذا يكون بمثابة رحلة شعائرية لتحقيق الهوية. هل يستطيع الغاوي أن يبوَحَ لرَبِّهِ بالقول: 'سيدتي، خداعي تفرضه عليّ مقتضيات فني الشكليّة؟'

أحزاننا كقراء لا يمكن أن تكون متطابقة مع مآرق الشعراء، ولم يسبق يوماً لناقِدٌ أن قام بتأكيد سبْقِ عادلٍ ونبيل. في تحريضي للنقد على ضرورة أن يكون أكثر "تصاديةً"، إنّما أحثّه للمضي أبعد في طريق مرسوم سلفاً. بالمقارنة مع الشعراء فإننا لسنا تلامذة مريدين نتصارع مع الموت، بل نحن أقرب إلى زوّار قبور، يتشوّقون إلى سماع الموتى يغنّون هؤلاء الموتى الأفاذا هم أبواقُ الخطر، لكنهم لا يغنّون بهدف إخصائنا. إذ ونحن نسترقُ السمع إليهم، نحتاجُ تذكّرَ أحزانهم، وسماع القلق الذي يبطن إيقاعاتهم، تلك التي تبثّ، بدورها، القلق في نفوس الآخرين، ولكن ليس في نفوسنا نحن.

أنا أستخدم مصطلح "تضادي" بمعنى 'البلاغي': أي تفاضل فكرتين متغايرتين في بنيتين متوازيتين أو متعادلتين. يستخدم ييتس، تحت تأثير نيتشه، هذا المصطلح ليصف نموذجاً من الشخصية، أو ذاك الرحالة الذي ينشد نقيضه. أما فرويد فقد استخدمه ليحلل المعاني المتعارضة للكلمات البدئية:

... الجنوح الغريب لألية عمل الحلم في إقصاء النفي، وتعبيرها عن المتناقضات، بمعان متشابهة عن طريق التمثيل ... هذه العادة لألية عمل الحلم ... تتواشج تماماً مع خصوصية موجودة في أقدم اللغات المعروفة لدينا ... إذ في هذه الكلمات المركبة يتم دمج المفاهيم المتعارضة بشكل مقصود. العاية هنا ليست أن تعبر، بواسطة دمج كلمتين، عن معنى واحد من معانيها المتعارضة، والذي، بمفرده، سيعبر عن الشيء ذاته إن في تشابه آلية عمل الحلم ... مع هذا النسق الأنف ... برهان على فرضيتنا المتعلقة بالطبيعة الإرتكاسية، الكلاسيكية، لتجلي الأفكار في الأحلام.

لا يمكننا الافتراض بأن الشعر نوع من عصاب الانفعال ولكن العلاقة الطويلة الأمد بين المريد وسلفه يمكن أن تصب في هذا الإطار. إن درجة عالية من التذبذب تميز عصاب الانفعال، ومن هذا التذبذب ينشأ نسق من الكفارة المخلصة، والتي تتحول، في سياق ضلال القراءة الشعرية، إلى ما يشبه طقساً من الطقوس، يحدد تعاقب المراحل في دورة الحياة الشعرية للمبتكرين الكبار. وعلى نحو ساحر، يشير أنغوس فليتشر، الاستعارى الشيطاني، إلى أن لغة التابو، بالنسبة إلى الشعراء، تشكل مفردات فرويد حول الكلمات

البديئية التضادية". في دراسته لسنسر، يقوم فليتش بتصوير الرحالة الرومانتيكي كشخصية تحتاج إلى 'فضاء ذهني، وخواء دلالي، تملؤه برؤاها'. الرحالة الذي يجد أن الفضاء كله ممتلئاً برؤى سلفه، يلجأ إلى لغة التابو، من أجل أن يصحح فضاءً ذهنياً لنفسه. إن لغة التابو هذه، أو الاستخدام التضادي للكلمات السلف البديئية، هو ما يحبُ اعتماده كأرضية للنقد التصادي.

كتلاميذ يقتفي أثر القلق الشعري، علينا الآن أن نتحه إلى فكرة الوصل، التي سميناها "تكامل وتضاد" أو tessera، والتي تُعتبر نوعاً مختلفاً وشفافاً من القواسم التنقيحية الستة في مرحلة التكامل التضادي، يقوم الشاعر اللاحق بإنتاج ما يوحيه عليه خياله على أنه تكملة لقصيدة السلف 'الناقصة'، وللـسلف في آن معاً، وهذا "الإكمال" هو قراءة ضالّة، بقدر ما هو انحرافٌ تنقيحيّ. أستعير مصطلح tessera من عالم النفس الفرنسي جاك لاكان، والذي يمكن أن تؤخذ علاقته التنقيحية بفرويد كمثال "للتكامل التضادي". في (خطاب روما) (1953)، يستشهد لاكان بملاحظة لما لارمية "تشبه" الاستخدام الشائع للكلمات تتادل قطعة نقدية، صدئت النقوش على وجهيها، يتناقلها الناس من يد إلى يد - بصمت -". بإسقاط هذا الخطاب، رغم اختزاله، على الفرد المحلل، كما يقول لاكان، تبدو هذه الاستعارة كافية لأن تذكرنا بأن الكلمة، حتى عندما تكون مستهلكة تماماً، تظل تحتفظ بقيمتها، كحالة من التكامل الضدي tessera. يلفت مترجم لاكان، أنتوني وايلدن، نظرنا إلى أن هذه "الإحالة هي للتدليل على وظيفة tessera / التكامل التضادي /، بوصفها إشارة للتعارف، أو كلمة سرّ. لقد استخدمت كلمة tessera،

في البدء، في الديانات الشعائرية، حيث كانت تُعتبرُ عمليةُ إعادة لصقِ نصفين من الجزء المكسور من الآنية وسيلة للتعرف، يقوم بها مريدون أتباع". بهذا المعنى لعملية الوصل المكتملة، يصبح مفهوم التكامل الضدّي دلالة على محاولة أيّ شاعر لاحق إقناع نفسه (وإقناعنا) بأن كلمة السلف ستكون جدّ بالية، إذا لم تتم تنقيتها ككلمة جديدة وموسّعة هي بمثابة تحقق لرغبة المريد

يضح شعراً ولاس ستيفنس بكلّ أنواع التكامل الضدّي، ما يوضّح علاقته المركزية بأسلافه الرومانسيين من الأمريكيين تحديداً. في ختام قصيدته (السائمون)، وفي نسختها الأخيرة، يتكرر ويتمان حالة التماهي بين الليل والأمّ، قائلاً

وأنا أيضاً أخرجُ من الليل،

أمكثُ لهنيهة، آه، أيها الليل،

ثمّ أعود ثانية إليك

وأحبك.

لماذا عليّ أن أخاف عندما أضع نفسي ودبعةً لديك؟

أنا لستُ بخائف، لأنك أنت الذي أنجبتني،

أحبُّ النهارَ الثريَ الراكضَ، ولكن لن أمجرها

تلك التي مكثتُ طويلاً معها،

لا أعرف كيف أتيتُ من صلبك،

ولا أعرفُ إلى أين أذهبُ معك،

ولكنتني أعرف أنني أتيت معافى
وسوف أمضي معافى.

لقليلٍ من الوقت فقط
سوف أتوقفُ مع الليل،
ثم أنهض باكراً،
أمصّي ردىً مع النهار بشكلٍ لائقٍ،
ثم، آه، أيُّها الأمّ، بشكلٍ لائقٍ
أعودُ إليك

في فصيدته (طائر البوم في ساغروفاغوس)، وهي مرثيته عن صديقه
هنري تشرش، والتي يمكن أن تُقرأ كمثالٍ موسّع للتكامل التضادّي في
علاقته بقصيدة (النائمون)، يقوم ستيفنس بإكمال ويتمان تضادياً. فبينما
يتماهى كلٌّ من اللَّيل والأمّ مع الموت الهبيّ لدى ويتمان، يقومُ ستيفنس
بتكريس تماثلٍ بين الموت ورؤيا أموميةٍ أرحب، تتعارضُ مع اللَّيل،
لأنها تحوي كلَّ براهين التغيير الخالدة، وكلَّ ما رأياه في نهارنا الطويل،
بالرغم من أنها تقوم بتحويلٍ ما رأيناه إلى معرفة:

عن كُتبِ الحقِّ الرجالَ بالاكتشاف،
تقريباً كما السرعةُ ذاتُها التي تكتشفُ،
بالطريقة التي يكتشفُ فيها التبدّلُ اللامرئيّ
ما كان قد تبدّلَ توّاً،

بالطريقة التي لم يعدْ ما كَانَ يمكنُ أن يكونَ
ما هو كائنُ الآن.

ليستْ نظرتها، بل المعرفة التي اخترنتها.
كانت داتاً تعرفُ، مخلوقاً داخلياً،
أبهى من شكوى النظرة،
رغم أنها انتقلت ببهاء حزين، إلى ما وراء الصنعة،
مشحونةً بالمعرفة التي امتلكتها،
هناك عند حواف النسيان.

آو، أيتها التجلياتُ، أيتها الاندفاعُ بلا حساب،
والحركةُ إلى الأمام، تتورّدين، وتتوارين،
عن النظر، في الصمتِ الذي يلي كلمتها الأخيرة -

قد يبدو صحيحاً القول إن الشعراء البريطانيين ينحرفون عن
أسلافهم، في حين أن أقرانهم من الأمريكيين يجهدون إلى 'إكمال'
آبائهم البريطانيين تنقيحون أكثر أصالةً في علاقاتهم فيما بينهم،
ولكن نحن (أو على الأقل، معظم شعرائنا الدير جاؤوا بعد إمرسون)
نميلُ إلى رؤية آبائنا بوصفهم لم يخاطروا بما فيه الكفاية. مع ذلك،
هذان الشكلان من التنقيح، يميلان للاختزالية في علاقتهما بالأسلاف.
إن هذه الاختزالية هي ما أقيّمها على أنها تقدّم لنا أوسع المؤشرات
باتجاه نقد عمليّ، وباتجاه المسعى اللانهائي لمعرفة 'كيف نقراء'.

بالاحتزالية أعني نوعاً من القراءة الضالة، وهي هي بمثابة تأويل راديكالي ضال يُنظر في ضوءه إلى السلف على أنه ما فوق - مثالي، والأمثلة الكبرى التي تدلّ على ذلك يمكن أن تشمل كتابات بتلر بيتس عن بليك وشللي، وكتابات ستيفنس عن الرومانطيقين من كوليرج إلى ويتمان، وكتابات لوارس عن هاردي وويتمان، لنذكر فقط الأمثلة الأقوى بين الشعراء الحديثين في الإنكليزية مع ذلك، يرعني أن أجد هذا النسق من الاختزالية حاضراً حيثما يقوم المريدون بالتعليق نقدياً على أسلافهم، بدءاً من الرومانسية العالية، وانتهاءً بالشعر الآن، وحضور هذا النسق ليس محصوراً فقط بالمراحل الشتائية من شعر ستيفنس، وبشعر حداثيين آخرين. كان شللي شكاكاً وأخلاقياً رؤيويّاً فذاً. أمّا براونينغ، مريده، فكان مؤمناً مثالياً، متحيزاً للميتافيزيقيا. مع هذا، فإنّه في كتابته عن شللي، يطهرُ براونينغ كاختزالي، يصرّ على "تصحيح" المثالية الميتافيزيقية المفرطة لأبيه الشعري. وبينما ينحرفُ الشعراءُ هبوطاً في الزمن، فإنّهم يوهمون أنفسهم بالاعتقاد بأنّهم أعتى عقلاً من أسلافهم. هذا مشابهٌ للسخف النقدي الذي يحتفل بكلّ جيلٍ شعري جديد، على اعتبار أنّه أقرب إلى اللّغة الشائعة بين الناس العاديين من سالفه الأسبق. إنّ دراسة التأثير الشعريّ كفلوّ، وكقراءة ضالّة مخلّصة، تساعدُ في تحريرنا من هذه الخرافات السخيفة (أو الثرثرة التي شاخت) من تاريخ أدبيّ ملفّق.

اقترح، مع ذلك، توظيفاً أكثر إيجابية لدراسة القراءة الضالّة، ونقداً عملياً تضادياً، يتعارض جذرياً مع كلّ أشكال النقد الرئيسية، السائدة لدينا الآن. يرى روسو أنّه ما من أحدٍ قادرٍ على التمتع، بشكل تامّ، بذاتيّه، بمعزلٍ عن الآخرين، والنقد التضادّي يجب أن يؤسّس

نفسه على هذا الإدراك، باعتباره الباعث الأقوى لأيّ شاعر قويّ ينشدُ فنّ الاستعارة. "كلّ انتكارٍ"، يقول مارلو، 'هو جوابٌ ما'، وهذا ما أفسّره على أنّه يعني محاولة الاقتراب من الثقة الهائلة لشخصيته "ليوناردو"، القادر على التأكيد بأنّه مجرد "تلميذ فقير لم يستطع أن يجاري معلّمه" لكنّ الزمن شرح تلك الثقة، وقد حان الوقت لكي نبدأ من جديد، لكي ندرك إلى أيّ مدى أو عمق يكون فيه الفنّ مهبطاً بمنّ أعظم، وإلى أيّ حدّ جاء شعراؤنا متأخرين في الحكاية.

تأرجحُ جلّ أشكال النقد، التي تسمّى نفسها رئيسيّة، بين الحذلقة - وفيه تكون القصيدة هي ذاتها، ولا تدلّ إلّا على ذاتها - وبين الاختزالية وفيها تعي القصيدة شيئاً آخر غير القصيدة. النقدُ التضاديّ يجب أن يبدأ بنفي كل من الحذلقة والاختزالية، وهو نفيٌ يجد أفضل تعبير له في القول بأنّ معنى القصيدة لا يمكن أن يكون سوى قصيدة ما، أيّ، قصيدة أخرى - قصيدة ليست هي ذاتها. قصيدة لا يتم اختيارها باعتبارية، بل قصيدة مركزية لسلفٍ كبير لا نزاع حوله، حتّى لو لم يكن المريدُ قد قرأ أبداً تلك القصيدة دراسة المصادر لا نفع منها في هذا الصّدّد. صحيحٌ أننا نتعامل مع كلمات بدئية، ولكن المعايير تضادّية، وبعض تأويلات المريد الضالّة يكون مصدرها قصيدة لم يسبق له أن قرأها.

"كُنْ أنا، ولكن لا تكن أنا"، تلك هي مفارقة التهمة المبطّنة، التي يوجّهها السلفُ إلى المريد.

وبتكثيفٍ أقلّ، فإنّ لسان حال قصيدة السلف يقول للقصيدة الحفيدة: "كوني مثلي ولكن مختلفة عني". لولا وجود سبلٍ لكبح هذا المأزق الازدواحي، لكان مألّ كلّ مريد حالة انفصام، ولكن بلبوس

شعري. ومثلما يقول البراغماتيون المنحارون للتواصل الإنساني، مقتدين بجيفري باتسون، فإن المأزق المزدوج "يجب أن يُرفض من أجل أن يُطاع، وإذا افترضنا أن هذا تعريفاً للذات أو للآخر، فإن الشخص المعرف بهذه الطريقة يكون نموذجاً لتلك الشخصية عندما لا يكون، ولا يكون عندما يكون". هكذا يُعاقب الفرد الرازح تحت ثقل المأزق المزدوج بسبب إدراكاته الصحيحة. "الأمر التناقضي... يُفقر الاختيار نفسه، إذ لا شيء ممكن، بل ثمة سلسلة من التذبذبات الذاتية المنشأ، سرعان ما تبدأ حركتها". (انظر "براغماتية التواصل الإنساني" لمؤلفيه واتزلوفتش، وبيفن، وجاكسون).

أما الآن، فيجب أن يكون واضحاً بأنني أستدعي نظيراً أو شبيهاً ما. وما كنت قد اصطلحت على تسميته بانحراف المريد، أو حركته التنقيحية من تكتّم (clinamen)، وتكامل تضادّي (tessera)، إنما هي بالتحديد ما يجعل هذا المأزق المزدوج نظيراً وليس هوية. إذا كان على المريد أن يتجنب التأكيد المفرط، فإنه يحتاج إلى نسيان الاكتناه الصحيح للقصائد، التي يثمنها أكثر من غيرها. وبما أن الشعر (مثله كمثل عمل آلية الحلم) انكفائي وبدئي، في كل الأحوال، وبما أنه يستحيل تذويب السلف كجزء من الأنا الأعلى (الآخر الذي يأمرنا)، وإنما كجزء من الهو، فإنه لمن "الطبيعي" للمريد أن يمارس عملية التأويل الضالّ حتى عمل الحلم هو رسالة أو ترجمة، وبالتالي تشكّل نوعاً من التواصل، لكن القصيدة حوار تمّ تحريره وإزاحته عمداً. إنها ترجمة ضالّة لأسلافها. فبالرغم من كل جهودها، ستظلّ دوماً ثنائية وليس أحادية، ولكنها ثنائية في حالة تمرّد ضدّ رعب التواصل الأحاديّ الجانب، أعني، رعب فانتازيا المأزق المزدوج، في الصراع

مع الموتى الجبابرة. مع ذلك، فإن الشعراء الأقوى يستحقون مديحاً نوعياً عند هذه النقطة من الهبوط السفلي والأفقي، للقلق الشعري.

لا أعني بمصطلح 'القلق الشعري' انتقال الأفكار والصور من الشعراء السابقين إلى الشعراء اللاحقين. هذا، في واقع الحال، "أمرٌ يحدث" فحسب، وسواء تسبب هذا الانتقال بقلق لدى الشعراء اللاحقين أم لا، فتلك قضية تتعلق بالمزاج والظروف وبشكل هذا مادة عنية لصيادي المصادر، وكتاب السيرة، لكنه لا يعني هنا سوى بالقليل الأفكار والصور تنتمي للشقوية والتاريخ، وقلما هي امتياز يتفرد به الشعراء. مع ذلك، فإن الشاعر في وقته أو كلمته، أو هويته التخيلية، أو كيانه كله، يجب أن يكون متفرداً، ويبقى متفرداً، وإلا فإنه سوف يتحطم كشاعر، حتى ولو استطاع أن يحول ولادته الثانية إلى تقمص شعري لكن هذه الوقفة الجوهرية هي، في الآن ذاته، وقفة سلفه، مثلما تكون الطبيعة الجوهرية لأي كائن مخلوق شاطرة في تكوينها هو أبوه، لامحالة، مهما أصابها التحوير والانحراف. مهما انحاز الطرف والطبع لصالح الشاعر، لكهما لا ينفعان كثيراً هنا، في وعي وعالم ما بعد ديكارت، حيث لا تتوفر مراحل وسيطة بين العقل والطبيعة الخارجية. إن لغز أي الهول، بالنسبة إلى الشعراء، ليس فقط هو لغز المشهد البدني، وغموض الأصول الإنسانية، بل هو اللغة الأكثر دكنة للسبق التخيلي. لا يكفي الشاعر أن يحجب على اللغز، بل يجب أن يقنع نفسه (وقراءه المتخيل) أن اللغز لا تمكن صياغته من دون وساطته هو.

مع ذلك، فإنني أقل في النهاية (لأنه يجب علي أن أفعل هذا) أن استثني شعراء ما بعد عصر الأنوار الأقوياء، لأن هؤلاء القلة (ميلتون، وغوته، وهوغو) هم أكرم المنتصرين بين المتصارعين

الحديثين مع الموتى. ولكن ربّما كانت هذه هي الطريقة التي نعرفُ بها الشعراء العظام، رغم أنّهم قد يبدوون ضعفاء بالمقارنة مع هوميروس، وإشعيا، ولوكريتيوس، وداسي، وشكسبير، الذين أتوا قبل الهيمنة الديكارتية، في شكل فيضٍ أعظمٍ للوعي إن عبءَ ناقدِ القراءة الشعرية الصالّة قد عبّر عنه بشكل فعّال كيركغارد في مديحه لإبراهيم

كل امرئٍ مألّه الخلود، ولكن كلّ منّا يصبحُ عظيماً فقط بالمقارنة مع حجم توقعاته يصيرُ أحدنا عظيماً من خلال انتظاره للممكن، وآخر من خلال انتظاره للأزليّ، ولكن داك الذي ينتظرُ المستحيلَ داته، سوف يصبحُ أعظمَ من الجميع. كلّ امرئٍ سوف يُخلّد. ولكن كلّ امرئٍ يكون عظيماً بالمقارنة مع عظمة الشّيء الذي ناضلَ من أجله.

يمكن أن يكون لكيركغارد الكلمة الأخيرة هنا، معيداً الناقدَ الكافرَ إلى رشده. مع ذلك، كم من الشعراء، الذين لم يأتوا بعد، يستحقّون دعوة كهذه؟ من يستطيعُ أن يتحمّل هذا البهاء الثقيل، وكيف بمقدورنا التعرف عليه عندما يأتي؟ هنا كيركغارد ثانية:

ذاك الذي لا يعملُ، لا يحصلُ على كفاف يومه، بل يبقى تائهاً، تماماً مثلما خدعت الآلهة أورفيوس بطيف هوائي كبديل لحبيبته، وخدعته لأنّه كان أنثوياً، تنقصه الشجاعة، ولأنّه عازف ناي، وليس رجلاً هنا، لا ينفعُ أن يكون إبراهيمُ أباً للمرء، أو أن يكون للمرء سبعة عشر جداً - ذاك الذي لا يعملُ، عليه أن يعتبرَ بما كُتب حول نساء إسرائيل. لأنّه سوف ينجبُ الرّيح. ولكن ذاك الذي يريدُ أن يعملَ فإنّما يُسهمُ بإنجاب أبيه

مع ذلك، فإنَّ أب كيركغارد هنا هو إشعيا، الشاعر القويَّ
بالعطرة، والنصَّ المذكور آنفاً يمزقُ النفسَ حيثُ أرادَ له كيركغارد أن
ينعشها. ربّما كانت الكلمةُ الأخيرةُ تكمنُ في قلقِ التأثّر ذاته، وفي
نبوءة إشعيا حول عودة الأسلاف. ما سيأتي لم يجعل كيركغارد قلقاً،
لكنه يظلّ تعبيراً فصيحاً عن سحقِ الشعراء:

كمثل امرأةٍ حبلى بطفلٍ تقتربُ من ساعةٍ مخاضها،
وتتوجّع، وتصرخُ من آلامها، كذلك كنّا في حضرةِ
رؤيتك، أيّها الربّ.

كنّا حبالى بطفل، وكنّا نتوجّع، لكننا أنجبنا الريحَ، ولم نستطعْ أن
ننشرَ خلاصاً في الأرض. كذلك لم يسقطْ أولئك الذين يسكنون
العالم

عبادك الموتى سوف يعيشون، وسوف يُبعثون مع جسدي. انهضْ
وغنّ أنت، يا من يسكنُ هذا الغبارَ: لأنّ نداك هو ندى العشب،
والأرضُ سوف تلفظُ موتها.

الفصل الثالث

لو أنَّ الشابَّ الصغيرَ آمنَ بال تكرار ، وآمنَ بما لا يمكنُ له تحقيقه ؟
أية جَوَانِيهٍ كان بإمكانه أن يبال !

كيركفارد

KENOSIS

أو التكرار والقطيعة

"اللامألوف"، بوصفه "اللاعادي"، يتم اكتناؤه أتي ذكرنا بنزعتنا الداخليّة للاستسلام لأنساق محمومة من العمل. ويتجاوز مبدأ اللذة الشيطانيّ داخل الذات، يستسلم المرء "لعصاب التكرار" رجل وامرأة يلتقيان، بالكاد يتبادلان أطراف الحديث، ثم يدخلان في رباط من النزاعات المشتركة، ويتمرّنان، ثابّة، على ما كانا قد خبراه معاً من قبل، رغم أنّه لا يوجد ما هو "من قبل". واضعاً نصب عينيه مسألة "اللامألوف"، يؤكد فرويد أن "كلّ مظهر عاطفيّ، مهما كانت خاصيّته، يتمّ تحويله، بواسطة الكبت، إلى قلق مرضي" ومن بين حالات القلق تلك، يعثر فرويد على صنف اللاعادي، "والذي يمكن أن يتمظهر فيه القلق كانبثاق من شيء تمّ كبّحه، ثمّ عاد ليطفو ثانية". ولكن هذا "اللامألوف" يمكن، في الآن ذاته، أن يُسمّى "المألوف". يقول فرويد: "إنّ هذا اللاعادي في الحقيقة ليس شيئاً حديداً أو غريباً، ولكنّه شيء مألوف ومكرّس في العقل، أقصى فقط من خلال عملية الكبت".

أقدم الحالة الخاصّة لقلق التأثير كتوبيع على موضوعه اللاعادي. إنّ خوف الإنسان اللاواعي من الخصاء يتمظهر في شكل اضطراب فيزيولوجي في عينيه؛ أما خوف الشاعر من أن يبطل أن يكون شاعراً فيتمظهر في شكل اضطراب في رؤياه. إمّا أنه يرى بوضوح بالغ، مترافق مع طغيان تشرنق حادّ، كأنّما تريد عيناه أن تؤكّدان نفسيهما

ضدّ كلّ ما في كيانه، أو ضدّ العالم بأسره، وإما أن رؤياه تُصاب بالغش، وبالتالي يرى الأشياء من خلال ضبابية إقصائية. ثمة نوعٌ من الرؤيا، يهشمُ ويشوّه المرئي، وآخر، لا يرى، في أحسنِّ حالاته، سوى غيمة ساطعة.

النقاد، في دحيّلتهم، يحبّون الاستمرارية، ولكن ذلك الذين يعيش فقط في الاستمرارية لا يمكنه أن يصحّ شاعراً إله الشعراء ليس أولو، الذي يعيش في إيقاع التكرار، ولكنه المارد الأصلع المدعوّ "الخطأ"، الذي يقطنُ أقصى الكهف، ويظهرُ بين الفينة والأخرى، خلال فواصل غير متسقة، ليعتاشَ على الموتى الجبارة، في ظلام القمر. ابنا عمّ الخطأ الصغيران، وهما الانحراف والتكامل، لا يذهبان أبداً إلى الكهف، لكنهما يحتفظان بذكريات مبهمة عن حقيقة كونهما ولداً هناك، وهما يملكان تصوّراً نصف واضح على أنّهما سيخلدان للراحلة أخيراً، بالعودة إلى بيتهما، الكهف، وقضاء نحبهما هناك. في غضون ذلك، هما أيضاً يحثّان الاستمرارية، لأنّهما لا يملكان مجالاً حيواً سواها. وباستثناء الشعراء المحمومين، وحده القارئ المثاليّ، أو العاديّ، حقيقةً، يحبّ القطيعة بذاتها، وهو قارئٌ ما يزالُ ينتظرُ بأن يولد.

تاريخياً، القراءةُ الشعريةُ الضالّةُ علامةُ صحّة، لكنّها على الصعيد الفرديّ، إنّه ضدّ الاستمرارية، وضدّ السلطة الوحيدة التي يُحسب لها حساب، أقصد الملكية أو أسبقية المبادرة بإطلاق تسمية ما. الشعرُ نوعٌ من الملكية، مثلما هي السياسةُ ملكيةٌ أيضاً. يشيخُ هرمرز ليصحّ مارداً أصلعاً، يسمّي نفسه الخطأ، ويؤسّس تجارة. العلاقاتُ الشعريةُ التناصيّةُ ليست تجارةً، وليست لصوصيةً، إلا إذا كنتَ ستنتظر إلى رومانس العائلة كسياسة تجارة، أو كديالكتيك لصوصية، وهذا ما

توضّحه بجلاء قصيدة بليك، (المسافر الذهني). لكنّ الحكمة الكثيرة التي تحكم رومانس العائلة تُظهر صراً قليلاً إزاء كيانات ثانوية كهذه، ممّا قد يسعدُ اقتصاديو الرّوح. هذه ستكون بمثابة أخطاء صغيرة وسخية، وليست الخطأ الفادح نفسه. الخطأ الأكبر الذي نأمل أن نلتقيه ونرتّبهُ هو فانتازيا كلّ شاعرٍ مريد: اشدُّ التضادّ بما فيه الكفاية، وعشرٌ لتخلّق نفسك.

يجلبُ اللَّيلُ لكلّ متفكّرٍ وحيدٍ التعويض الواضح عن خلفية معيّنة، تماماً كالـموت الذي يخافهُ الشعراء، هذا الموت الذي يصادقُ كلّ الشعراء الأقوياء بشكلٍ طبيعيٍّ أوراقُ الشّحرِ تصيرُ نداءاتٍ مكتومة، والنداءات الحقيقية لا يسمّعها أحد. الاستمرارية تبدأ مع الفجر، وما من شاعرٍ، ضمنَ إطار استطاعته كشاعرٍ، لديه الاستعداد لأن يعيرَ انتباهاً لنداء نيتشه العظيم. "حاول أن تعيش كأنّهُ الصّباح". بوصفه شاعراً، يحاول المريد أن يعيش كأنّهُ في منتصفِ الليل، أي منتصفِ ليلٍ معلّقٍ. لأنّ إحساس المريد الأوّلي، بوصفه شاعراً صُقل حديثاً، هو إحساسٌ من رُمي، عمودياً وأفقيّاً، على يدِ المجدِّ نفسه، الذي أتاحَ اكتناهُ الشاعر له، والعثور عليه، أن يصنّعَ مه شاعراً. إنّ فضاء المريد الأوّلي هو اليمّ، أو حواف اليمّ، وهو يعي أنّه وصل عنصر الماء من خلال سقطةٍ ما. ما هو غريزيّ فيه سوف يبقيه هناك، لكنّ الهاجس التضادّي سوف ينتشله وينقله إلى الشطّ، ليبحث عن نارٍ وقفته الخصوصية.

جلّ من ندعوه بالشعر - منذ عصر الأنوار، على أية حال - هو هذا البحثُ عن النّار، أي، عن القطيعة. التكرارُ ينتمي إلى الشّاطئ المائي، والخطأُ يهبط فقط على أولئك الذين يذهبون إلى ما وراء

القطيعة، في رحلة هوائية صوب حرّية مخيفة من حالة فقدان الوزن. تتحرك البروميثية، أو البحث عن القوة الشعرية، بين قطبي الارماء (الذي هو بمثابة تكرار) والمغالاة (الجنون الشعري، أو الخطأ). هذه فقط مجرد رحلة دائرية، وغايتها الوحيدة، بل مجدها الأساس - بالضرورة - هو أن تفشل. يمكن لحفنة فقط من الشعراء - منذ القدامى العظام - أن يكسروا هذه الدائرة وينجوا بأنفسهم، ليدخلوا حالة السمو المصاد، أو حالة شعر الأرض، ولكس هذه الحفنة القليلة (ميلتون، وغوته، وهوغو) هم أشباه آلهة. الشعراء الأقوياء في وقتنا الحالي ممس يكتبون بالإنكليزية، والذين يدخلون باقتدار حلبة الصراع مع الموتى، لم يذهبوا أبداً بعيداً بما فيه الكفاية ليدخلوا هذه المرحلة الرابعة، أو شعر الأرض. الشعراء المريدون يتكاثرون، لكن حفنة فقط تقدر على إكمال الرحلة البروميثية، وثلاثة أو أربعة من هؤلاء يفوزون بشعر القطيعة (هاردي، وييتس، وستيفنس)، هنالك حيث تُكتب قصيدة الهواء.

حيثما تكون قصيدة السلف، دغ قصيدتي تكون. هذه هي الصيغة العقلانية لكل شاعر قوي، ذلك لأن الأب الشعري ذوّب في الهو، وليس في الأنا الأعلى. الشاعر المقتدر يصمد أمام سلفه مثلما صمد إيكهارت (أو إمرسون) أمام الرب، ليس كجرء من الخلق، بل كأفضل جزء منه، أو كجوهر لامخلوق من الروح. من زاوية مفهومية، فإن المشكلة المركزية التي يواجهها القادم المتأخر هي بالضرورة التكرار، لأن التكرار المصعد جدلياً إلى مرتبة إعادة الخلق هو طريق الاستزادة للمريد، إذ يقصيه بعيداً عن رعب اكتشاف نفسه كنسخة فحسب أو كصدي بعيد.

التكرار، بوصفه إعادة إنتاج للصور من ماضينا، تلك الصور
 الممسوسة التي تقاومها عبثاً رغباتنا الحاضرة، هو أحد الخصوم
 الرئيسيين ممن وضع علم النفس على عاتقه مهمة التصدي لها
 بشجاعة. التكرار، من منظور فرويد، هو، جوهرياً، فعلٌ لا إرادي،
 يتقلصُ إلى غريزة الموت بفعل اللامبالاة، والانكفاء، والتفوق.
 يقتدي الباحثُ فينيتشل، وهو موسوعيّ عوسّ، درسَ ديناميات علم
 النفس الفرويدية، بالمؤسس فرويد في إعطائه فسحةً للتكرار 'الفاعل'
 من أجل الفوز بالسيادة، وأيضاً في تأكيده على التكرار "الهدموي"،
 الذي هو بمثابة محنة عصابية، والأكثر سطوعاً في خيال فرويد. يفرق
 فينيتشل، بحسب رأيه، بين "الهدموية" وبين آليات الدفاع الأخرى:

في تشكيل ردّات الفعل، ينبثق موقفٌ يناقضُ الموقف
 الأصلي. في حالة الهدم، يتمّ اتخاذ خطوة أخرى
 إضافية. يتمّ القيام بشيءٍ إيجابيٍّ يكون بمثابة -
 إماً واقعياً أو سحرياً - النقيض لشيءٍ آخر هو، واقعياً
 أو في الخيال، شيءٌ تمّ إنجازه من قبل - إن فكرة
 الكفارة نفسها أو التوبة ليست سوى التعبير عن الإيمان
 بإمكانية ممارسة هدمية سحرية من نوع ما.

يبقى الفعلُ الإراديُّ، هنا، تابعاً للتكرار، ولكن مع حدوث قلبٍ
 جذريٍّ للدلالة اللاواعية. ففي عزل فكرة عن مدلولها العاطفي،
 الأصلي، يظلّ التكرارُ أيضاً مهيمناً. ثمة ما وراء مبدأ اللذة، في
 عبارة فرويد الشهيرة، منطقةٌ مظلمة، تميّز أيّ سياقٍ نفسي، لكنّها
 مظلمة، وبخاصّة في حقل الشعر، الذي يجب أن يمنع لذة ما. إنَّ
 بطل (ما وراء مبدأ اللذة) طفلٌ في شهره الثامن عشر، ويلعب لعبته

المفضلة "المحرس"، ويتقن اختفاءات أمه، عمر مسرحية دورة عيائها وعودتها أن يجعل من هاجس اللعب مثلاً آخر لعصاب التكرار فهذا بمثابة جرأة أخرى من جانب فرويد، ولكنها لا تماثل جرأة القفزة العظيمة في إحالة هاجس التكرار بمجمله إلى غريزة الانكفاء التي يتمثل هدفها البراغماتي في الاحتضار.

يخبرنا لاكان، وهو نفسه لاعب قفز ماهر، أنه 'في ذات الوقت، بينما يضع المعلن الإرادي للتكرار نصب عييه الرمانية التاريخية لتجربة التحول، تعبر غريزة الموت، حوهرياً، عن سقف الوظيفة التاريخية للموضوع'. هكذا، إذن، يرى لاكان لعبة "المحرس" كفعل مؤنس لخيال الطفل اللفظي، حيث تقرر الداتية استقلاليتها بولادة الرمز "أفعال التسامي التي يكشفها لنا فرويد في ومضة من العقرية، يمكن أن ندرك معها أنه في اللحظة التي تصبح فيها الرغبة إنسانية، تكون نفسها اللحظة التي يولد فيها الطفل، منتقلاً إلى اللغة".

مفهوم لاكان لهذا "السقف"، أو لموتنا، يبدى في شكل "ماضٍ يعبر عن نفسه معكوساً في التكرار" غير أن ما يزحف فوق خليطه الفضولي، المكون من فرويد وهيدغر، هو الشبح العملاق لتكرار كيركغارد، أو "أرق الكينونة التي تستهلك نفسها"، في عبارة لاكان. التكرار الفرويدي لا يمكن تأويله إلا ازدواجياً، مثله كمثلي كل الأفكار السيكلولوجية، لأن فرويد يتوقع منا دائماً أن نفصل بين المضمونين، الظاهري والباطني. لقد صاغ كيركغارد، الأكثر ديكتيكية، بالمقارنة مع هذه المفارقة الرومانتيكية، مفهوماً للتكرار أكثر قرباً إلى مفارقات التكتّم الشعري منه إلى ما قد تسمح به آليات العزل أو "التفكيك" الفرويدي.

التكرارُ، بحسب كيركغارد، لا يحدثُ أبداً، لكنّه يقتحمُ، أو يتخطى حدوداً معيّنة، بما أن "موضعته تتمّ باتجاه الأمام"، كعملية خلق الله للعالم:

لو لم يكن الله قد أنتجَ التكرارَ بإرادته، لما كان العالمُ قد أتى إلى الوجود . إما أنّه (أي الله) كان سيتّبع الخطط الخفية للأمل، أو أنّه كان سيسحبُ كلَّ شيء. ويحتفظُ به في الذاكرة . هذا لم يحدث. وهكذا يستمرّ العالم ويدوم، بفعل حقيقة كونه تكراراً .

الحياة التي كانت قائمةً، يوماً، ستصبحُ حاصرةً الآن. كيركغارد يقول إنّ دياكتيك التكرار 'سهل'، ولكن هذه ليست من دعاياته المفضّلة. دعايته المثلى حول التكرار قد تكون أيضاً دعايته الأولى، وتبدو لي مقدّمةً فاخرةً لديالكتيك التكتّم الشعري:

التكرارُ والتذكّرُ هما الحركةُ نفسُها. ولكن باتجاهين متعاكسين، لأنّ ما يتمّ تذكّره هو أمرٌ قد فات، وهو يتكرّر باتجاه الوراء. في حين أنّ التكرار، الذي تدلّ تسميته عليه، فيتمّ تذكّره باتجاه الأمام بناءً على ذلك، التكرارُ، إذا كان ممكناً، يجعلُ المرءَ سعيداً - بشرط أن يعطي نفسه وقتاً لكي يعيش ولا يعيش، في آن معاً، في لحظة الولادة بالذات، محاولاً إيجادَ عذرٍ لاقتناص الحياة، ومدّعياً، على سبيل المثال، أنه كان قد نسي شيئاً ما .

مداعباً أفلاطون، يقوم منظّرُ التكرار باقتراح حبٍّ ممكن، ولكنه ليس مطلقاً، وهو الحبّ الوحيد الذي لن يجعل من المرء شخصاً بائساً، أقصدُ، حبّ التكرار. الحبّ المطلق هو أن نحبّ، حتى عندما

يكشف أحدنا أنه ليس سعيداً، لكن التكرار ينتمي إلى اللاكمال، أي إلى فردوسنا. الشاعر القوي يستمر في الحياة لأنه يعيش طبيعة التكرار "الهدموي"، و"العازل"، لكنه يبطل أن يظل شاعراً، إذا لم يستمر في معاشة استمرارية "التذكر باتجاه الأمام"، عبر اقتحام باتجاه نضارة تكرر إنجازات سلفه.

نستطيع الآن أن نعدّل ونقول إن التكم السعري يعني النظر بانتقاص إلى ما فعله السلف، (والوقوع ضحية له)، لكن كلمة "انتقاص" ذاتها لها معنى جدلي هنا. إن ما فعله الأسلاف كان قد رمى المريد في حركة التكرار، العمودية والأفقية، وهو تكرر سرعان ما يفهم المريد أن عليه أن يفككه ويؤكدّه حدلياً، على حدّ سواء. آلية الهدم متوفرة بسهولة، كمثّل كل آليات الدفاع النفسية، لكن عملية التكرار، بواسطة التذكر باتجاه الأمام، لا يتمّ تعلّمها بسهولة. عندما يستحضر المريد ربّة الشعر لكي تساعدّه على تذكر المستقبل، إنّما يسألها عن عونٍ ما لصالح التكرار، ولكن ليس بالمعنى الذي يطلب فيه الأطفال من الحكواتي أن يعيد على أسماعهم القصة نفسها. الطفل الذي يتعلّم قصة، كما يقترح سشاشتل في كتابه (تحوّلات)، يسعى لكي يعتمد على القصة، تماماً مثلما نعتدّ على قصيدة مفضّلة، نحفظ بكلماتها ذاتها في أوّل مرة نفتح فيها كتاباً معيّناً. ثبات الموضوع يجعل الاستقصاء بواسطة الانتباه العالي ممكناً، وسشاشتل يعتمد على هذا الأساس، عندما يشكّك، متفائلاً، بإصرار فرويد على طغيان هاجس التكرار في لعب الأطفال في لبّ فكرة سشاشتل خلاف عميق مع نظرية فرويد الاختزالية حول أصل الفكر. إن فكر السلف، بالنسبة لفرويد، هو دائماً، فقط، بمثابة إشباع هوسي للحاجة، وتخيل فانتازيّ يستبدل فيه الإشباع الرغوي، حيث يسعى الأنا إلى مزيد من الاستقلالية عن الهو، بشكل يفوق قدرته على التحقيق.

ذلك أن الأنا يكابدُ حقيقةً كونه قد 'رُمي' بعيداً، في علاقته بـ 'الهُو'، وليس مع الأنا الأعلى أو الرقيب ربّما كان محلّلو الأنا النفسانيين على حقّ في مراحعتهم لفرويد، ولكن ليس من موقع ناقد الأدب، الذي يجب أن يحيل طاقات الخلق إلى منطقة (لا تهمهم كثيراً تسميتها)، نعزلُ الأنا لكي نحابة العالم الشامل لكلّ ما ليس - لي، أو ربّما بشكل أفصل، عالم 'الكثافة الباسكالية' اللامحدودة لفضاءات أجهلها، ونجهلي "مقدوهاً في الرحابة الخارجية للمادّة الديكارتية، يتعلّم الأنا عزله الخاصّة، ويسعى بشكل تعويضي إلى الفوز باستقلالية خادعة، وما يمكن أن يوهمه الشعور بأنّه خلُق حرّاً:

ما يجعلنا أحراراً هو معرفة من كنّا، وما الذي أصبحنا عليه، وأين كنّا. وإلى أين رُمينا، وإلى أين نسرّع الخطى، ومن أيّ شيء تطهرنا، وما الولادة، وما البعث.

لا تترك هذه الحكمة لفالتاين، كما يعلّق هانس جوناكس، فسحةً للحاضر "الذي يمكن للمعرفة أن تأخذ محتواه موضوعاً لها، وعبر التقصّي تُبقي على القفزة الأمامية". يوارى جوتناس الغنوصيّة التي رُميا في أتونها 'بالتجاوز الهيدغري' والتشرّد الباسكالي. "تستلزم حالة أيّ مريد، ما بعد ديكارتي، بوصفه غنوصياً رغماً عنه، مقارنة أبعد. على أية حال، ربّما كانت عظمة بيتس المخيفة متأيةً من غنوصيته الطوعية، ومن كُنْهِ العميق لمدى حاجته إليها كشاعر.

عندما نتوقّف عن التوقّع، يجيء، ربّما، من يكافئنا. هذا هو اتجاه كيتس، لأنّه كان حيادياً تماماً حيال ما يُنتظرُ منه كشاعر، لكنه آمن

تماماً، مع هذا، بتلبية كل المتطلبات. ولكن القصيدة - حتى تلك التي بلغت حد الكمال كقصيدة كيتس (إلى الخريف) - شبكة من الانزياحات. حتى كيتس، يجب أن يكون نبي القطيعة، حيث تعي التجربة، بالنسبة إليه، في المحصلة الأخيرة، شكلاً آخر من أشكال الشلل. بين الشاعر ورؤيته للحقيقي، أو لإله مجهول، (أو لذاته التي سُفيت، وصارت أصيلة) يقف الأسلاف كحشد من الحكماء الغوصيين. شبابنا الشعراء، منذ وهلة مضت، كانوا أشباه - غوصيين، يؤمنون بصفاء حوهرتي يؤسس ذواتهم الحقيقة، وهو صفاء لا يمكن أن يُمسّ بالتجربة الطبيعية الصرفة. ينبغي على الشعراء الأقوياء أن يؤمنوا بشيء من هذا القبيل، متسلحين دائماً بأخلاقية إسيّة، لأنّ الشعراء الأقوياء، بالضرورة، شاذّون، وكلمة "بالضرورة" هنا تعني "كأنما أصابهم مسّ"، أو كأنما يعبرون دائماً عن عصاب التكرار. "شاذّ" حرفياً تعني "أن تنحرف عن طريق الصواب"، ولكن أن تسير على الصراط المستقيم باتجاه السلف يعني أن لا تنحرف مطلقاً، وبالتالي سيكون أيّ انحياز، أو ميلان، نوعاً من الشذوذ، في العلاقة مع السلف، إلا إذا كان السياق نفسه (مثل الأرثوذكسية الأدبية المحيطة بنا) يسمح للمرء بأن يتحوّل إلى متقمّص للشذوذ، مثلما كان الحال مع المسار الفرنسي الذي يمثله الثلاثي بودلير - مالارميه - فاليري، في علاقته مع ادغار بو، أو فروست مع إمرسون. نجد جذر الفعل "ينحرف" (swerve)، (الجذر الأنكلو - ساكسوني هو sweorfan) دلاليّاً في أفعال من مثل "ينظّف، ينقّح، أو يلمّع"، وبلاستخدام، يعني "يشذّ، أو يخرج عن الخطّ المستقيم، أو يسأى بعيداً (عن القانون، الواجب، العادة)".

مع هذا، فإنَّ خيالَ الشاعر القوي لا يستطيع أن يرى نفسه شاذًّا؛ والنزعةُ التي تحكمه شعوره بالصحةِ إزاء السبقِ الحقيقي. من هنا يأتي التكتّمُ الشعريّ، *climamen*، الذي يقوم افتراضه الجوهرى على أن السلف أخذ اتجاهًا خاطئًا، عبر فشله بأن ينحرف بما يكفي، أي ينحرف تمامًا عند ذاك الميلان، عندئذٍ وهناك فقط، عند زاوية النظر تلك، سواء أكانت شفافة أم قاتمة مع ذلك، هذا قد يبدو هذا مثيراً للاكتئاب، وليس مطمئناً لأحد. إذا كانت موهبةُ الخيال تأتي بالضرورة من شذوذِ الروح، فإنَّ المتاهة الحية للأدب، تُشادُ، إذن، فوق حطام كلِّ هاجسٍ عزيزٍ علينا. هكذا تبدو الحقيقة، وهكذا يجب أن تكون - كنّا مخطئين عندما أسسنا، بشكل مباشر، حركة إنسانية موضوعها الأدب ذاته، وعبارة "آداب إنسانية" تخفي تناقضاً في الاصطلاح. إذ ما يزال من الممكن تأسيس حركة إنسانية تقوم على دراسة أكمل للأدب مما استطعنا تحقيقه حتى الآن، ولكن ليس على الأدب ذاته أبداً، أو على أيّ مظهرٍ مثالي لمنظوماته الضمنية. الخيال القوي يجد ولادته المؤلمة عبر التوحش والتمثيل الضال. الفضيلة العطوفة الوحيدة التي نأمل بأن نعلمها من خلال دراسة أكثر تقدماً للأدب مما استطعنا فعله حتى الآن، هي الفضيلة الاجتماعية لانفصال المرء عن خياله، مع الأخذ بعين الاعتبار دائماً بأن انفصلاً من هذا النوع، عندما يصير مطلقاً، قد يقوم بتدمير كلِّ خيال فرديّ.

حيثما يوجد انفصال في مواجهة المرء لخياله، تكون القطيعةُ ممكنة. حيثما تنتهي الرغبة، يبدأ التكرارُ بالنبض، سواء يعادُ تخيله أو لا. لا توجدُ أسماء، يقول فاليري، لتلك الأشياء التي يكون الإنسانُ حولها وحيداً، في الحقيقة، وولاس ستيفنس يحثُّ شاعره المريدَ بأن يخلع الأضواءَ والتعريفات جانباً، من أجل أن يجد الماهيات التي

تزيحُ الأسماء العفنة التي لن توفرَ للمرءَ فضاءً للخلوة. هذا الظلام هو القطيعة التي يستطيع المرید أن يرى ثابته من خلالها، ويكتنه، من جديد، وهم السق العضر.

النظير العاطفي الأفضل لهذه القطيعة، لن يكون الحب الأول، ولكن الغيرة الأولى، و'الأول' هنا تعني، بشكل واعي، الأول. الغيرة - كامو جعل كاليغولا تويخ زوجاً ديوثاً - مرضٌ يدخلُ في تركيبه الغرور والخيال. الغيرة - لسان حال كل شاعر قوي سيقول لكاليغولا - تنأسس على خوفنا من أنه لن يكون ثمّة من وقت، في الحقيقة، لمرید من الحب، مما لا يقدرُ أن يستوعبه الزمنُ القطيعة، بالنسبة للشعراء، لا توجد في شروخ الزمن، مثلما توجد في لحظات المكان، حيث يتم تفريغ التكرار، وكأثماً اقتصاد اللذة لا علاقة له مطلقاً بإطلاق سراح التوتر، بل بحقيقة كوما تائهين عقلياً.

دعونا نعود إلى بيان فرويد المتأخر، في عام 1920، والذي ما يزال صاعقاً، في كتابه (ما وراء مبدأ اللذة)، حيث يعزو فيه اللعب الإيروتيكي إلى عُصابات متكررة، ويربطها بلعبة إرنست فرويد الصغير "المحرس" عن الهجر الأمومي، العزيزة جداً على تخیلات حاك لاكان. كل هذه هي بمثابة "أفعال تكرارية لا إرادية"، وفي تقطيع فرويد الأخيرة، هي شيطانية، مدمرة للذات، ومسخرة لعبادة الإله ثاناتوس:

ربّما بتنا أكثر تكيفاً مع الحتمية [غريزة الموت] لأنها تختزن بعض العزاء. إذا كنا أنفسنا سنموت، ونخسر بالموت أولاً أولئك العزيزين على قلوبنا، فمن الأسهل أن نخضع لقانون بلا شفقة في الطبيعة، للحتمية السامية، من أن نخضع للصدفة التي ربّما فات أوانها منذ أمد.

كان هذا فرويد المتأخر، ولكن كان يمكن أن يكون أيضاً إمرسون المتأخر، في (سلوك الحياة)، وخاصةً تقديسه الأغبر للحمية الجميلة. كلاهما، فرويد وإمرسون، يحيلُ هذه الحمية الرفيعة إلى العدوانية، ويضعُ نقبياً أيروسياً لها، هو، لدى فرويد، رؤيا موسعة لمبدأ اللذة، "الليبيدو"، ولدى إمرسون رؤيا متأخرة، وغالباً غير معرفة، للروح الأعلى. غير أن كل واحدٍ منهما لم يكر أقل تناقضاً من الآخر، إزاء آليات الدفاع لدى الأنا، الموجهة ضد أشكال التكرار التي تقودنا إلى "ثانائوس" ولكن، وبحسب تحليلات فرويد لهذه الآليات، وبخاصة ما سبق واقتبسته من فينيتشل، فإن دعامة نظرية قد قُدمت للقد لكي يوصف آلية دفاع الشعراء الأقوياء ضد التكرار، ومغامرتهم المنقذة (والقاتلة في الوقت نفسه)، في فضاء القطيعة.

لدراسة القواسم التقيحية التي تميز العلاقات الشعرية التناقضية، أضيف الآن بعداً ثالثاً هو kenosis أو "الإفراغ"، وهو بمثابة حركة الخيال "الهدموية" و"العازلة"، في آن معاً. أخذتُ المصطلح من القديس بطرس في وصفه "لتواضع" ذات المسيح وتدرجها من إله إلى إنسان. فيما يخص الشعراء الأقوياء، يمثل هذا القاسمُ فعل تنقيح يترافق مع حركة "إفراغ" أو "مدّ وجزر"، تشرطُ العلاقة مع السلف. هذا "الإفراغ" هو بمثابة قطيعة محررة، تجعل نوعاً من القصائد ممكناً، حيث لا تسمحُ المحاكاةُ السليطة لفيض السلف أو ربوبيته بتحقيقه "هدم" قوة السلف داخل الذات يخدم أيضاً في "عزل" الذات عن نير السلف، منقذاً بذلك الشاعر اللاحق - المتأخر، من أن يتحول إلى تابو بذاته ولذاته. فرويد يؤكدُ علاقة آليات الدفاع بمجمل منطقة المحظورات، ونلاحظ هنا علاقة "الافراغ" بسياق المحرمات التي تُرتكب ثم تُطهر.

لماذا يشكّل التأثرُ، عموماً، والذي يمكن أن يمثل علامة صحّة، حالة قلق، عندما يتعلّق الأمر بالشعراء الأقوياء؟ هل يريح الشعراء الأقوياء أم يخسرون أكثر كشعراء، في مضمار مصارعهم لأبائهم الشبحين؟ هل تقوم هذه قواسم التنقيح التي أسمىهاها *clinamen*، *tessera*، *kenosis*، وسواها، والتي تعدّل أو تسيء تأويل الأسلاف، بمساعدة الشعراء على فردنة ذواتهم، وعلى أن يكونوا، حقيقةً، أنفسهم، أم أنّها تشوّه الأبناء الشعريين، بقدر ما تشوّه الآباء؟ أنا أفترض أن لهذه القواسم التعديلية الوظيفة نفسها في العلاقات الشعرية المتداخلة لتلك التي تؤديها آليات الدفاع في حياتنا النفسية. هل تقوم آليات الدفاع في حياتنا اليومية بإلحاق أذى بنا، يفوق نوبات التكرار التي تحاول أن تحرّرها منها؟

يدو فرويد ها، أكثر وضوحاً، رعم جدلته، في مقالته المتأخّرة القويّة، بعنوان "تحليل ينتهي ولا ينتهي"، المكتوبة عام (1937). إذا أردنا أن نستبدل المريد الشعري بـ"الأنا" الفرويدي، والسلف بـ"الهو"، فإن فرويد يقدّم لنا صيغة جيّدة لمأزق الشاعر:

عبر أمدٍ طويل، يمدّنا الهروب، وتجنّب المأزق الصعبة، بوسائل وقائية لمواجهة الخطر الخارجي، لدرجة يصبح فيها الضدّ قوياً بما فيه الكفاية للتخلّص من التهديد، عبر تعديل فعّال للواقع. ولكن لا أحد يستطيع أن يهرب من نفسه، وما من هروب ينفع ضدّ خطرٍ يأتي من الداخل من هنا، كانت آليات الدفاع لدى الأنا ملزمةً بفبركة الإدراك الداخلي، بحيث تبثّ لنا صورة ناقصة ومشوّهة عن الهو. في علاقاته مع الهو، يُصاب الأنا بشلل، هو نتاج قيوده أو عماء حيال أخطائه، والنتيجة، في حقل الحوادث الفيزيائية، يمكن أن تُشبّه بالتقدّم الذي يحرّزه عابراً مسكين، في بلد لا يعرفه.

إنَّ غايةَ آلياتِ الدفاعِ هي تجنُّبُ الأخطارِ. ولا أحدٌ يستطيعُ أن ينكرَ بأنَّها آلياتٌ ناجحةٌ. إذ، من المشكوكِ فيه أن يستطيعَ الأنا التخلِّي عنها، عبر تطوُّره، ولكن من المؤكَّد أيضاً أنَّ هذه الآليات يمكن أن تصحَّ نفسها مصدرَ الخطرِ. ليس أمراً نادراً أن يدفع الأنا ثمناً باهظاً لقاء الخدمات التي تقدِّمها له هذه الآليات.

هذه الرؤيا الكئيبة تنتهي مع الأنا الباضع، أي الأنا، في أوج قوَّته، وهو يدافع عن نفسه ضدَّ أخطار متلاشية، باحثاً عن بدائل لهذه الأصول المتلاشية في بؤرة الصراع، بالنسبة الشاعر القوي، تمثِّل هذه البدائلُ المنجزةُ صورَ المريدِ الأولى عن نفسه، هو الذي ينعي المجد الذي لم يستطيع أن يحظى به أبداً قبل أن نترك جانبا النسق الفرويدي، دعونا تنفحص، بشكل أكثر دقَّة، الآليات الهامة "للهدم" و"للعزل"، قبل العودة إلى الظلام الذي أطلقت عليه قاسم "كينوسيس" أو "الإفراغ"

يحيل فينيتشل "الهدم" إلى التفكير، وهو التنظيف الذي ما يزال يخضع لتابوات التطهر، والذي ينزع، في المحصلة، إلى فعلٍ هو نقيض الفعل الإرادي، وإن كان يمارس الفعل نفسه، تناقضياً، مع المعنى المعكوس، اللاواعي التسامي الفتي، بناءً على هذه الرؤيا، مرتبطٌ بمواقف تميلُ إلى تفكيك المدمرات التخيلية. يقوم "العزل" بفصل ما كان ملتحمًا، محافظاً على الصدمات، رغم تخلُّيه عن مدلولاتها العاطفية، في الوقت الذي يقدم فيه الطاعة للتأبؤ ضدَّ اللمس. وعالِباً ما تظهرُ التشوّهات المكانية والزمانية في شكلِ أعراض عزْلِ من هذا القيل، كما نتوقَّع، بحكم الصلة، هنا، بالتأبؤ البدنيّ المفروض على اللمس.

إن "كينوسيس" [تكرار وقطعية] حركة متناقضة أكثر من 'كلينامن' [الانحراف] أو "تيسيرا" [تكامل وتضاد]، وهي بالضرورة تغري القصائد بالتوغل عميقاً في حقول المعاني التضادية. ذلك أنه، خلال عملية "كينوسيس" أو الإفراغ، يخسر الفنان معركته مع الفن، ويسقط الشاعر، أو يتأرجح في فضاء وزمان يقيدانه، حتى وهو يقوم بتفكيك أنساق السلف، عبر انصهاره المقصود والمتعمد في أتون القطعية. وقفته تبدو وكأنها وقفه سلفه (مثلما تبدو وقفه كيتس في بداية قصيدته "هايريون" وكأنها وقفه ميلتون) غير أن معنى الوقفة يُصكك، إذ تُفرع الوقفة من أسبقيتها، التي هي بمثابة ربوبية ما، والشاعر المتمسك بها يصبح أكثر عزلة، ليس فقط عن أقرانه، بل عن استمرارية ذاته نفسها.

ما فائدة فكرة "كينوسيس" الشعرية أو 'الإفراغ'، لقاري يحاول وصف قصيدة أحس بأنه مجبر على وصفها؟ قاسمان اثنان، هما التكتّم والتضاد، يمكن أن يكونا معيدين في دمج (أو فك) العناصر في قصائد متشعبة، لكن القاسم الثالث - [تكرار وقطعية] - يبدو أكثر قابلية للتطبيق على الشعراء، وليس على القصائد. وبما أننا كقراء، نودّ دائماً أن نفرّق بين الراقص والرقصة، وبين المغني والأغنية، كيف يتسنى لنا، في مغامرتنا الصعبة تلك، طلب العون من فكرة الإفراغ، هي التي تسعى للدفاع عن نفسها ضدّ الأب، مع أنها، وبشكل راديكالي، تقوم على هدم الابن؟ هل كينوسيس [التكرار - القطعية] في قصيدة شللي (أنشودة للريح الغربية) نوع من الهدم، أو العزل لوردزورث أم لشللي؟ من الذي أفرغ، بذعر أكبر، في قصيدة ويتمان (بينما كنت أتأرجح مع محيط الحياة)، إمرسون أم ويتمان؟ عندما يواجه ستيفنس التجليات المخيفة للخريف، هل كان خريفه هو أم خريف كيتس ذاك الذي فرغ

من أيّ عزاء إنسانيّ؟ أمّونز، قاطعاً كئيباً خليج كورسنز، يصرّغ نفسه من روح أعلى، بعدما أدرك أنّها خارجه، ولكن ألا ينقلب معنى القصيدة ضدّ فضيتها الأولى بأنّ الروح الأعلى لامرسون تتجاوز حتّى تلك المرحلة؟ القصيدة التراجعية (Palinode) تبدو سمة لا مناصراً منها في المراحل الأخيرة من سيرورة أيّ شاعر روماسيّ، ولكن هل هي أغنيته تلك التي يتوجّب عليه تكرارُ عنائها بقيضاً لذلك؟ لا يرى دانتى، أو تشوسر، أو حتّى سسر، لا يرون غضاضةً بتمرير أخطائهم إلى الشعر، ولكن ميلتون، وغوته، وهوغو، يشجبون أخطاء أسلافهم، أكثر مما يشجبون أخطاءهم. مع شعراء حديثين أكثر تتناقضاً، على غرار أولئك الأقوياء كبليك، ووردزورث، وبودلير، وريلكه، وبيتس، وستيفنس، فإنّ كلّ شكلٍ للكينوسيس يقوم بتفريغ طاقات السلف، كأنّما ليتمّ السعي إلى هدم - أو - عزلٍ سحريّ، يهدف إلى إنقاذ التسامي النرجسيّ على حساب الأب. الكينوسيس، من هذا المنظور الشعريّ والتنقيحيّ، يبدو وكأنّه فعل نكران للذات، مع أنّه يميلُ لجعل الآباء يدفعون ضريبة ما ارتكبوه من آثام، وربّما ما ارتكبه الأبناء أيضاً. أصل إذن إلى الصيغة البراغماتية: "حيثما يوجد السلف، سيكون المريد، ولكن ضمن سياق القطيعة، الذي يتمّ على إثره تفريغ السلف من ألوهيته، بينما يبدو المريد وكأنّه يقوم بتفريغ ذاته". ومهما يكن من الحال الكئيب واليائس لقصيدة الكينوسيس [تكرار - قطيعة] فإنّ المريد يسعى لأن يكون سقوطه ناعماً، في الوقت الذي يسقط فيه السلف بقسوة.

علينا أن نحجم عن التفكير بأنّ الشاعر يمثل أنا مستقلة، مهما تكن نرجسية الشعراء الأقوياء باديةً للعيان. كلّ شاعر هو مخلوق متورّط في علاقة دياكتيكية (التسامي، التكرار، الخطأ، التواصل) مع شاعرٍ آخر

أو شعراء آخرين. في سياق الكينوسيس البدئي، يعثر القديس بطرس على نسق يصعب على أي شاعر كشاعر محاكاته، مهما تكن قدرته على التحمل قوية:

لا تدع شيئاً يُنجز من خلال الصراع أو الخيلاء، بل من خلال تواضع العقل. دَعْ كُلَّ امرئٍ يحترم الآخرين أكثر مما يحترم ذاته.

لا تنظر فقط إلى أشياء الآخر، بل إلى ما له من أشياء لدى الآخرين. دع هذا العقل يتجلى فيك، والذي كان أيضاً متحلياً في يسوع: المسيح، كونه خلق في صورة الله، اعتقد أنها ليست قرصنة أن تكون متساوياً مع الله:

ولكن لم يعط لنفسه أية سمعة، وتكبر في زيٍّ خادِم، وخلق في هيئة البشر:

ولأنَّه خلق في هيئة الإنسان، تواضع بنفسه، وصار مطيعاً لربه حتى الموت...

مقابل هذه الحالة من "الكينوسيس"، نستطيع أن نصنع محاكاة شيطانية تمثل الإفراغ الشعري بإطلاق، وهي ليست فقط حالة من تواضع الذات، بل تشمل كل الأسلاف، وتمثل بالضرورة تحدياً حتى الموت. يصرخ بليك مناجياً تيرزه (Tirzah) قائلاً:

كل ما خلق عبر الولادة الفانية

لا بد أن يتلاشى مع الأرض

ليبعث من سيورة الخلق حرّاً؛

عندئذٍ، ماذا سأفعل بعلاقتي بك؟

مكتبة
t me/t_pdf

فصل برزخيّ

بيانُ باتجاهِ نقدِ تضادّي

إذا كان التخيّلُ يعني التأويل الضالّ، بحيث يجعلُ القصائدَ جميعها في علاقةٍ تضادّيةٍ مع أسلافها، فهذا يعني أن الشاعر الذي يقومُ بالتخيّل، منساقاً وراء شاعرٍ آخر، يتعلّمُ استعارات هذا الشاعر في أفعاله القرائية. يصبح النقد، تبعاً لذلك، تضادياً أيضاً، كسلسلة من الانحرافات إزاء أفعالٍ فريدةٍ من سوء الفهم الخلاق.

الانحرافُ الأوّل هو أن نتعلّم قراءةَ سلفٍ عظيم - شاعرٍ، مثلما أُجبرَ أحفادهُ العظماءُ على قراءتهِ.

الثاني هو أن نقرأ أحفادهُ، وكأننا تلامذتهم، وبالتالي نجبرُ أنفسنا على تعلّم كيف وأين يجب أن ننقّحهم، إذا كنّا حريصين على أن نُوجدَ نتيجةً لعملنا، ويعترف بنا الأحياءُ الذي يحيون حياتنا.

مع ذلك، ما من مسعى من هذه المساعي يمكن إدراجه في نطاق النقد التضادّي.

يبدأ هذا النقد عندما نقيسُ الانحرافَ (clinamen) الأوّل على الثاني، وعندما نفهمُ تماماً نبرةَ هذا الانحراف، ونطبّقه، كقاسمٍ تصحيحيّ، لقراءةِ النموذج الأوّل، ولكن ليس لقراءةِ الشاعر الثاني أو مجموعة الشعراء الثانية. ليس بالإمكان ممارسة النقد التضادّي وتطبيقه على شاعر راهن، أو مجموعة شعراء، إلّا إذا استطاع هؤلاء أن

يجدوا لأنفسهم تلاميذاً ليسوا نحن. ولكن هؤلاء التلاميذ يمكن أن يكونوا نقاداً وليسوا شعراء.

قد يقول قائل، معترصاً على هذه النظرية، أنه قلماً نقرأ الشاعر كشاعر، بل نقرأه فقط من خلال شاعرٍ آخر، أو نقرأ شاعراً آخر من خلاله. جوابنا هنا سيكون متشعب الجواب. نحن ننفي أنه بالإمكان أن يوجد الآن، أو أنه سبق ووجد من قبل، أو سيوجد لاحقاً، شاعرٌ كشاعر - بالنسبة للقارئ، مثلما يتعذر علينا عناق أي شخص بمفرده (جسياً أو غيره)، فنحن نعانقه ككل متكامل، ونعانق فيه روماس العائلة، الذي ينتمي إليه، برمته. بالروح نفسها، يتعذر قراءة أي شاعر من دون قراءة مجمل روماس عائلته أو عائلتها، كشاعرٍ أو كشاعرة. السؤال هنا هو الاختزال، والطريقة المثلى لتجنبه. أشكال المقد البلاغي، والأرسطي، والظاهراتي، والنيوي، كلها تختزل في قراءاتها، وتحيل، إما إلى الصور، أو الأفكار، أو الأشياء القائمة، أو ماهية الصوت. أشكال النقد الأخرى، كالنفسية والفلسفية والأخلاقية، تختزل هي أيضاً، وتحيل إلى مفهومات موارية، كسابقاتها تختزل، فتحيل، إلى قصيدة أخرى - إذا كان لابد من ذلك على الإطلاق. لأن معنى القصيدة لا يمكن أن يكون سوى قصيدة أخرى. هذا ليس مجرد حشو عابر، أو حتى حشو عميق، بما أن القصيدتين ليستا القصيدة نفسها، وحياة شخصين ليست الحياة نفسها. القضية هنا هي الاستسهال الصحيح، أو الاستخدام الصحيح للتاريخ، وليس سوء استخدامه كما يعبر نيتشه. ليس التاريخ الشعري سوى الطريقة التي يكاد فيها الشعراء، كشعراء، شعراء آخرين، تماماً مثلما ننظر إلى السيرة الحقيقية على أنها الطريقة التي يكابد فيها المرء عائلته - أو استبداله للعائلة بأصدقاء وعشاق.

تلخيص: يمكن القول إنَّ كلَّ قصيدة هي بمثابة التأويل الضالِّ للقصيدة الأمّ. ليست القصيدة محاولةً للتغلبِ على القلق، بل إنها القلق عينه. التأويلات الضالّة للشعراء، أو قصائدهم، هي أكثر تطرفاً من تأويلات النقاد الضالّة أو نقدهم، ولكن هذا اختلاف في الدرجة فقط، وليس في النوع. لا توجدُ تأويلات مطلقة، بل ثمة تأويلات ضالّة فحسب، لذلك يمكن اعتبارُ النقدِ شعراً منشوراً.

النقاد يكونون أقلّ أو أكثر قيمةً من نقاد آخرين فحسب، تماماً كالشعراء الذين قد يكونون أقلّ أو أكثر قيمةً من شعراء آخرين. فكما أنَّ الشاعر يجب أن يجد هويته من خلال ثغرة يجدها في السلف، كذلك الأمر بالنسبة للنقاد. الفرق بينهما هو أنَّ للنقاد المزيد من الأهل أسلافه هم الشعراء والنقاد معاً. ولكن - في الحقيقة - الأمر نفسه ينسحب على أسلاف الشاعر، في أغلب وأكثر الأحيان، ما دام التاريخ يتمطى طويلاً

الشعرُ هو قلقُ التأثير بإطلاق، وهو التكتّم، والانحرافُ المؤدّب
الشعرُ هو الفهمُ الضالّ، والتأويلُ الضالّ، والحلفُ الضالّ.

الشعرُ (الرومانس) هو رومانسُ العائلة أيضاً. إنه سحرُ السفاح، بعدما هُذّب، عبر مقاومة ذلك السحر.

التأثرُ (influence) هو الزكامُ أو الإنفلونزا (influenza) - مرضٌ نجميٌّ.

لو كان التأثرُ صحّةً، من كان سيكتبُ قصيدةً؟
الصحةُ سكونٌ.

الشيذوفرنيا شعرٌ رديٌّ، لأنَّ الشيذوفريني فقد قوّة التكتّم المنحرفِ والمتعمّد.

الشعر، تبعاً لذلك، انقباضٌ وانبساطٌ، في آنٍ معاً، ذلك أن كلَّ قواسم التنقيح هي بمثابة حركات انقباضية، في حين أن الابتكار حركة انبساطية. الشعرُ الجيّد هو دياكتيكُ الحركة التنقيحية (انقباض)، والانفتاحُ نحو الخارجِ عبر السّفرِ (انبساط).

يمكنُ اعتبارُ وليام إمبسون وويلسون نايت، أفضل ناقدَيْن في عصرنا، لأنّهما مارسا التأويل الضالّ، تضادياً، أكثر من كلّ النقاد الآخرين.

عندما نقول أن معنى القصيدة لا يمكن أن يكون سوى قصيدة أخرى، فإننا نعني بذلك أفقاً تدرج فيه عدّة قصائد.

قصيدة أو قصائد السلف

القصيدة التي نكتبها كنوعٍ من القراءة.

القصيدة - الخصم، ابنةٌ أو حفيدُ السلف.

القصيدة التي لم يتسن لها أن تُكتب بعد، أي،

القصيدة التي كان يجب أن تُكتب على يد

ذلك الشاعر بعينه .

القصيدة المركّبة، المؤلّفة من هذه القصائد مجتمعةً،

في مزيج خلاق

القصيدة هي كآبة الشاعر إزاء ما يعوزه من ريادة. الفشل بإيجاب دأته ليس سبباً في كتابة القصيدة، لأنّ القصائد تنبثق من وهم الحرية، ومن إحساس ممكن بالريادة. لكنّ القصيدة - على نقبض العقل في حالة الخلق - هي شيء مصنوعٌ، وكونها كذلك، هي قلقٌ ناجزٌ.

كيف نفهم الفلق؟ من خلال كوننا قلقين. القارئ العميق
"مستجوبٌ ساذحٌ" إنّه يسأل: "من كتب قصيدتي؟" من هنا تأكيد
إمرسون على أنّه: "في كلّ عمل عبقرى نتعرف إلى أفكارنا المهجورة -
إنّها تعود إلينا بقدر معيّن من السموّ المغترّب".

النقدُ هو خطاب التناقض العميق - وخطابُ الرجسِ الذي يعرفُ
أنّ ما يعنيه يكون صحيحاً، وما يقوله يكون خاطئاً النقدُ هو فنُّ معرفةِ
الدروب التي تؤدّي من قصيدةٍ إلى قصيدةٍ أخرى.

الفصل الرابع

الآن، وفي النهاية، تستمر الحقيقة العليا في هذا الموضع، وتظل غير معبر عنها؛ وربما لا يمكن التعبير عنها؛ وكل ما نقوله هو بمثابة تذكير بعيد للحدث. الفكرة التي أستطيع الاقتراب منها الآن أكثر من غيرها هي هذه: عندما يكون الخير قريباً منك، عندما تتأجج الحياة في داخلك، فإتّما يحدث هذا بطريقة غير معروفة أو مألوفة، ولن يكون بإمكانك التعرف إلى حطى الآخرين، ولن ترى وجه أي إنسان، ولن تسمع بأي اسم، - ستكون الطريقة، والمكرة، والخير، جميعها غريبة عنك، وجديدة كل الجدة. سوف تقصي المثال والتجربة. تؤخذ الطريقة من الإنسان، وليس إلى الإنسان. كل الأشخاص الذين وجدوا على الأرض سيكونون بمثابة مهندسين منسيين لها. الأمل والخوف أمران سيّان فيها. ثمة قانون، حتى في الأمل. في ساعة الرؤيا، لا يوجد شيء يمكن أن يسمى العرفان، وربما الغبطة الروح المشحودة إلى مرتبة الهوى، ترى الهوية والسببية الأزلية، وترمق الوحود الذاتي للحقيقة والحق، وتهدي من روعها بمعرفة أن كل الأشياء تسير في الطريق الصحيح. الفضاءات الشاسعة للطبيعة، والمحيط الأطلسي، والبحر

الحنوبي؛ والفواصل الطويلة للرمز، والسنين، والقرون، كلّها ليست بذات قيمة. هذا الذي أفكر فيه، وأشعرُ به، يكون مبثوثاً في كلّ حالةٍ سابقةٍ من الحياة والظروف، ويبطن حاضري، وما ندعوه بالحياة والموت.

إمرسون، (الاعتمادُ على الذات)

DAEMONIZATION

أو السموة المضادة

ينبغي على الشاعر القوي، الجديد، أن يصالح في ذاته بين حقيقتين نختصرهما بجملتين، الأولى: 'صيرورة العرق هي الروح الحارسة daimon'؛ والثانية: "كل الأشياء تُبتكر من خلاله، ومن دونه لا شيء يُبتكر، مما كان قد أبتكر من قبل". الشعر، على نقیض ما يشاع عنه، ليس صراعاً ضد الكبت، بل هو، ذاته، نوع من الكبت. لا تأتي القصائد كاستجابة لزمس راهن، مثلما تصور ريلكة، بل كاستجابة لقصائد أخرى. "الأزمان هي المقاومة"، قال ريلكة، وكان بإمكانه أن يقول بشكل أفضل: "قصائد الأسلاف هي المقاومة عينها"، لأن القصائد الجديدة (befreiungen) تنبجس من توتر أكثر مركزية مما استطاع ريلكة أن يتكهن به التاريخ، بالنسبة لريلكة، فهرس للرجال الذين ولدوا باكراً جداً، ولكنه كشاعر قوي، لن يسمع لنفسه بأن يدرك أن الفن هو فهرس الرجال الذين ولدوا متأخرين جداً. ليس إذن هو الديالكتيك القائم بين الفن والمجتمع، بل هو الديالكتيك القائم بين الفن والفن، أو ما كان ريلكه قد عبّر عنه بصراع الفنان ضد الفن؛ هذا الديالكتيك أصاب بعدواه ريلكة أيضاً، الذي تجاوز كل أسلافه المحبطين، لأن القاسم التنقيحي، المسمى "السموة المضادة"، كان أقوى لديه من أي شاعر آخر في عصرنا.

'الأرواح الحارسة تختبئ وتكون حرساء"، يقول إمرسون، وهي تختبئ في كل مكان حوله، ويشكل مسموع. عندما تحدث القدماء عن الأرواح الحارسة، فقد كانوا يعنون (كما قال درايتون): "تلك التي بسبب عظمة عقلها، اقتربت كثيراً من الآلهة. أن تولد من نسل سماوي فهذا ليس سوى امتلاكك لروح عظيمة وشامخة، أعلى بكثير من صعف البشر." القوة التي تجعل من الشخص شاعراً هي قوة سامية، لأنها هي التي توزع وتقسّم (وهي المعنى - الحذر لكلمة daemonic [روح حارسة]). إنها توزع أقدارنا، وتقسّم هباتنا، وتعوضنا عن كل ما تأخذه منا. هذا التقسيم يبتكر النظام، ويشرع المعرفة، ويعبث بما حيث يجب له أن يفعل ذلك، ويباركنا بالجهل حيث يجب أن يبتكر نظاماً آخر. الأرواح الحارسة تبتكر بواسطة الهدم ("مرمر الهجرة الراقصة / تشيع ضراوة مريّة من التعقيد")، مع ذلك، كل ما تملكه هو صوتها، وهذا جل ما يملكه الشعراء أيضاً.

وُجِدت أرواح فيسينو (Ficino) لكي تُحصِر الأصوات من الكواكب إلى أناس مفضلين. هذه الأرواح كانت التأثير، متنقلة من كوكب زحل إلى الشخص العبقري في الأرض، حاملة معها أسخى أنواع الكتابة ولكن، حقيقة الأمر، أن الشاعر القوي لا "تملكه" مطلقاً أية روح عندما ينضج ويصبح قوياً، يتحوّل إلى الروح الحارسة ذاتها، بل يتماهى معها، إلا إذا ضعف ثانية. "التملك يؤدي إلى تماهٍ كلي"، يشير أنغوس فليشتر. في إطار مواجهة السمو الفني للسلف، يعايش الشاعر القوي، حديثاً، حالة من المس (daemonization) أو السمو المضاد، يكشف وظيفته الضعف النسبي للسلف. عندما يصاب المرید بالمس، فإن سلفه يُؤنسن بالضرورة، ويفيض محيط جديد من الكينونة المتحوّلة للشاعر الجديد.

هذه هي القضية، فالسموّ الفتي للشاعر القوي لا يمكنه أن يكون سموّ القارئ، إلا إذا كانت حياة كل قارئ قصة مجازية سامية أيضاً. السموّ المضاد لا يتمظهر في شكل محدودية للخيال الطامح في إثبات كفاءته. في هذا التحول، فإن الموضوع المرئي الوحيد الذي يتلاشى ويضمحل هو الصورة الشاسعة للسلف، حيث يجد العقل سعادته القصوى في الإنرماء على ذاته. النقد الرفيع الذي يقدمه بيرك الرفيع هو نموذج لقراءة السموّ الفتي. رعب ممتع، مترافق مع ما أطلق عليه الناقد برايس "التأكيد المضاد لحفظ الذات". قارئ بيرك يبيع للتعاطف ما ينكره على الوصف؛ إذ هو يحرص فقط على رؤية أكثر الملامح ضبابية. في حالة المسرّ الروحاني، يرى الوعي الشعري المتطور معالم واضحة، ويمنح للوصف ما كان قد أغدقه على التعاطف. ولكن هذا "الوصف" هو قاسم تنقيحي، أو رؤيا ممسوسة، يبقى على إثرها السلف العظيم عظيماً لكنه يخسر أصالته، متنازلاً عنها لصالح العالم الخارق، أو فلك القوة الروحانية التي يختزل الشاعر بهاءها الآن. إن القاسم المسمّى daemonization أو السموّ المضاد هو بمثابة حرب بين نوعين لدودين من الغرور، أما من يفوز، مؤقتاً، فالطاقة على التجدد.

كمنظر للتكتم الشعري سأتوقف هنا، إذا استطعت، لأطور مفهوم السموّ المضاد، جاعلاً منه حالة بحد ذاته، دون النكوص إلى لاهوتية سلبية. ولكن السموّ المضاد لا يوجد إلا بتدخل الخارق، وما من توصيف لهذا القاسم التنقيحي يستطيع أن يقصي فكرة المقدّس. يودّ كل شاعر قوي القول، ربّما، مع بليك وويتمان، بأن كل شيء حي هو مقدّس، ولكن، هذان الشاعران لا يصلحان أن يكونا النموذج هنا، فكلاهما ممسوس تماماً بالسموّ المضاد. في كل الأحوال، ثمة سياق يشرق الخارق من

خلاله دائماً. هذا السياق خالٍ، ومفرغٌ، أو منفيٌّ، من قبل الشعراء أنفسهم، في حين أن الإشراق ذاته يعيدنا إلى أحزان التأله قاطبةً

يتعلّم الشاعر الشاب التأله، أول ما يتعلّمه، عندما يكتنه الطاقة المخيفة لسلفه بوصفه تجسيداً للآخر بإطلاق، وكقوة متملكة. يكون هذا الاكتناه، الذي يبدو في مراحل المبكرة هبةً من الحدس، أكثر مه هبةً من التأله، مستقلاً عن الإرادة، مع أنه واع بكليته. أن يؤله الشاعر المجد الذي يكونه فهذا يؤدي إلى خلط الهبات، عندما يكون هناك قلق عميق حول ما إذا كان قد حقق ذاته أم لا. هذا الشعور بالمجد، إذا اعتبرناه بمثابة خطأ يرتكب ضد الحياة، هو بالضرورة خطأ الشاعر كشاعر، هو الذي ينعي أن يحقق الخيال، عبر نفيه الإنسانية الكاملة للخيال. تبدو حصافة نتشه القوية، في هذا السياق، مناسبة جداً:

إذا كان الإنسان في كل ما يفعله مدرك تعبثية الإنسان،
فإن نشاطه سيرتدي في عينيه صفة الهدر. ولكن أن يشعر
ذاته مهدورةً بالقدر نفسه الذي تُهدر فيه الإنسانية
جمعاء (وليس الفردية فقط) مثلما يُهدر برعم واحد في
الطبيعية، فهذا شعور لا يوازيه أي شعور آخر. ولكن من
هو القادر على شعور كهذا؟ بالتأكيد الشاعر فقط،
والشعراء يعرفون دائماً كيف يواسون أنفسهم.

إن نفي السلف مسألة غير ممكنة أبداً، بما أن المريد الشاعر غير مستعد للاستسلام، ولو مؤقتاً، لغريزة الموت لأن التأله الشعري يسعى، دائماً، وحرفياً، للحلود، والقصيدة بإطلاق يمكن أن تُعرف بأنها الانحراف عن موت محتمل. الطريق التي تغري المرء باتجاه النفي هي فعل بدائي، وفعل الكبت الذي يستمر من خلاله الإنسان في الرغبة، حيث لا يفقد غائيته، مع أنه يحرم الرغبة أو القصد من

أي حضورٍ واعٍ في عقله. "النفي يساعد فقط في تفكيك واحدة من نتائج الكبت - بما أن موضوع الصورة قيد التحليل غير قادر على الدخول في النفي. والنتيجة هي نوع من الرضوخ الفكري لما كان قد قُمع، بالرغم من أن القمع في كافة مستوياته الجوهرية يبقى حياً". هذه الصبغة الفرويدية تمثل النقيض التام لعملية السمو المضاد (daemonization)، وتشيرُ إلى سقفٍ آخر، لا يمكن لأي شاعرٍ قويٍّ، أن يسمح لنفسه القبول به

ما هو، بالتحديد، العنصرُ الروحاني الذي يجعلُ من المريدِ شاعراً قوياً؟ كلٌ وعي غير قادر على النفي لا يمكنه العيش مع مبدأ الواقع. ولكن، لن تسمح حتمية الموت بأن يتم القفز من فوقها، دائماً، والبشر ليسوا بشراً بدون الكبت، مهما كانت قوة قدرة المكبوت على العودة. قانون التعويض، أو ما يعبرُ عنه إمرسون بـ "لا شيء يؤخذ مقابل لا شيء"، أمرٌ يشعرهُ حتى الشعراء، على الرغم من اللحظات القصيرة جداً التي يشعرون بها بأنهم آلهة محررة. ومهما تكن طبيعة الروح الحارسة، فسوف لن يكون هناك أي شذوذ متعدد الأشكال للروح، ناهيك بأن الكبت المنفي لا يفرزُ سوى كبت آخر "الروحاني" لدى الشعراء لا يمكن تمييزه عن قلقِ التأثر، وهذا، يا للحسرة، هوية حقيقية، لا نظير لها. يشبه رعبُ القارئ من السمو الفني بقلتي كل شاعرٍ قويٍّ جاء بعد عصر ما بعد الأنوار إراء السمو المضاد بالذات.

بيد أن إمرسون، الذي يمثل، بلا مازع، نبياً للسمو الفني الأمريكي، (وسموهُ سموٌ مضادٌ دائماً) سوف يحتجُ بشكلٍ حميلٍ على همسنا الحزين، حول حقيقة وجود كون الموت، بالرغم من كل شيء: "... كل ما تدعوه بالعالم هو ظلٌ لذلك الجوهر الذي هو أنت، والابتكار الأبدي لقوى الفكر، ولتلك الرؤى المستقلة وغير المستقلة

عن إرادتك ... أظنني ابناً لطروفي! إنني أصنع تلك الظروف".
باحترام ودودٍ يجيبُ تلميذُ التكميم الشعري، هامساً: "لا شك أنك
تفعل، وتفعل، ولكن إذا كان ذاك الظرف هو وقفة الشاعر، وقد
تشابكت مع الظرف الحيّ للأسلاف، فإن ظلّ جوهرك سوف يلتقي
ويتماهى مع ظلّ أعظم منه". يمكن أن نستشهد بشللي صدّامرسون،
هنا، مضمراً اعتدالاً إنكليزياً نموذجياً:

... شاعر واحد قوي هو تحفة الطبيعة ويمكن أن يُدرس،
بل يجب أن يُدرس. من قبل شاعرٍ آخر. يمكن لهذا
الآخر، بكلّ حكمة وسهولة، أن يكتشف أنّ عقل هذا
الشاعر ليس فقط مجردَ مرآة كلّ ما هو جميل في
الكون، مستثنياً من تأملاته الجمال الكامن في كتابات
أحد معاصريه. ارتكأ كهذا سوف يدخل في باب الافتراء،
إلا إذا قام به عقلٌ مقتدرٌ. والنتيجة ستكون، حتى
بالنسبة له، مشوّهة، غير طبيعية، وبلا فاعلية. الشاعر
حصيلة مركّبة لتلك القوى الجوانية القادرة على تحويل
طبائع الآخرين، وتعديل المؤثرات الخارجية بحيث توظف
وتقوي تلك القوى؛ إنه يجمع بين البرّاني والجوّاني معاً.
هنا يكون عقل كلّ إنسان، في هذا السياق، قابلاً للتغيير
تحت تأثير مواضيع الطبيعة والفنّ، وتحت تأثير كلّ
كلمة، وكلّ تلميح، سمح لها بالدخول والتأثير على
وعيه. هذا العقلُ مرآةٌ تعكسُ كافّة الأشكال. لتؤلّف
شكلاً واحداً. الشعراء، مثلهم كمثّل الفلاسفة، والرسامين،
والنحاتين، والموسيقيين، هم، بمعنى من المعاني، مبتكرو
عصرهم، وبمعنى آخر، ابتكاراتٌ لهذا العصر. من هذا
الرّضوخ لا يفلتُ أحد، حتّى الأكثر سموّاً.

الرّضوخُ الذي يعنيه شللي، كما يعرف هو، يكون أمام السلف، الذي كان قد ابتكرَ (مثله كمثلي روستو) روحَ العصر. في علاقته مع وردذورت استطاع شللي أن يصبح شاعراً قوياً، بدءاً من قصيدته (الاستر Alastor)، عبر تحليق رؤيوي، وحركة تصاعدية، ترميان الروح الحارسة أفقياً وعمودياً. سموّ شللي المضادة هو هذا الانزواء التصاعديّ، إذ يجبرنا، أكثر من أيّ شاعر آخر، متجاوزاً حتى ريلكة، على رؤيته بين جمهرة الملائكة، شركائه الروحانيين في بحثه عن الكلّة

يتحدّث بول دي مان في معرض تحليله للنقاد بينزوغنر عن "الاحتمال التخيليّ لما يمكن أن يُسمّى بالسقوط صعوداً"، وعن الهبوط الساتج، و"احتمال السقوط والانكالية التي تلي لحظات التحليق"، أو ما كنت قد أسميته، عتباطاً، كينوسيس أو التكرار - القطيعة. ينظر بول دي مان إلى الإفراط (Verstiegeheit)، وفقاً لمفهوم بينزوغنر، (كما يترجم الكلمة باقتدار جاكوب نيدلمان، معتمداً على جذرها الذي يعني "التسكّع فيما وراء التخوم") بوصفه خطراً تخيلياً مستقلاً، بيد أن السقوط صعوداً يمكن اعتباره بمثابة الصيرورة، في حين أن الإفراط حالةٌ تتبعُ كنتيجة. في انزماته في فلك المجد المُسكر لقوة سلفه، يتصرّف المريدُ الشاعرُ وكأنّه يعزّز من تجربة الفيض التي تهجره، وهو ما يزال في الأعالي، كونه ارتقى إلى إفراط هو "بمثابة فشل للعلاقة بين الطول والعرض، بالمعنى الأنثروبولوجي". هذا هو الوجود الإنساني مفرطاً في كيونته، وكأبة الشاعر الخصوصية، تلك التي تجلّت، بغرابة، لدى بينزوغنر، لدى واحدة من شخصيات إيسن، وتحديدًا "سولنيس"، التي لا تدو مثلاً

ماسباً لفكرة ضخمة كهذه، تتمحور حول اللاتناسق. إن تلخيص بينزوغنر مفيدٌ إذا قرأناه بطريقة الخطف حلفاً، فالتخلص من الإفراط، كما يقول، يكون ممكناً فقط "بمساعدة خارجية"، كما هو الحال مع متسلق الجبال، الذي يجد نفسه فوق أعلى جرف شاهق، بحيث لا يقدر على العودة دعونا نتفق بأن الشاعر القوي، بصفته شاعراً، هو، بالتعريف، خارج أية 'مساعدة خارجية'، ولأنه محض شاعر، قد تسهم هذه المساعدة بتدميره. ما يراه بينزوغنر حالة مرضية (باثولوجية) ليس سوى صحة منحرفة، أو سموً منجز للشاعر الناضج.

يحدّد فان دن بيرع، في مقالة مذهشة عن دلالة الحركة الإنسانية، ثلاثة أُمَاطٍ تُوحي بتلك الدلالة: المظرط الطبيعي، والذات الداخلية، ونظرة الآخر. إذا نظرنا إلى دلالة الحركة الشعرية، بمعنى بنية القصيدة، وإيماءاتها، حتى وإن كنّا نتحدث عن قصائد الإنسان، فهذا النسق الثلاثي يمكن تحويله إلى: الإقصاء، والترجسية، ونظرة السلف المتخيّلة من أجل أن يجهّز أفق السلف لنفسه، يترتب على الشاعر المريد أن يقصيه [الأفق] بعيداً عنه. ومن أجل تحقيق ذات أكثر جوانية من تلك التي يتمتع بها السلف، يصبح المريد بالضرورة أكثر أنانية. ومن أجل أن يتجنّب نظرة السلف المتخيّلة، يسعى المريد إلى حصرها ضمن إطار ما، وهذا ما يؤدي - نقبض ما هو متوقّع - إلى توسيع النظرة، وبالتالي استحالة تحبّها. ومثلما يشعر الطفل بأن أبواه يستطيعان رؤيته أينما توارى بين الزوايا، كذلك هو الشاعر المريد، فهو يشعر أن نظرة ساحرة تطارده في كل حركة من حركاته. النظرة المشتهاة تكون محببة أو ودودة، لكنّ النظرة التي تبعث على الخوف توبّخ، أو تحيل المريد إلى شخص لا يصلح للحب الرفيع، وبالتالي

تقصيه من مضمار الشعر. وأثناء تجواله بين المناظر الطبيعية، والتي غالباً ما تكون بكماء، أو بين أشياء قلماً تتحدث إليه، كما تفعل غالباً، بالحاح، مع سلفه، يدرك المريد ضرورة الجوابة المتفاقمة، والانفصال الأكبر عن كل شيء رحب. هذه الخسارة تكون متبادلة مع العالم، إذا قارناها بإحساس السلف بأنه إنسان تتحدث إليه كل الأشياء

إن وجهة المس الشعري تكون دائماً باتجاه السمو المضاد، أو ما يسميه الإحيائيون الفرويديون، من أمثال ماركوس وبراون، مستندين إلى فرويد، بعودة المكبوت. لقد تعلّم شللي جيداً، كممثل كل الشعراء الأقوياء، (كشاعر، وربما ليس كإنسان)، أكثر من أي شاعر يعيش الآن، بأن المكبوت لا يمكن أن يعود، على الأقل من خلال القصائد. ذلك أن كل سمو مضاد يتحقق عبر كت أعظم، يكون أكثر نضارة من السمو الفني للسلف. المس الشعري يحاول أن يفاقم قوة السلف باتجاه مبدأ أعظم، يتجاوز مبداه، لكنّه، براغماتياً، يجعل من الابن روحاً حارسة، ومن السلف مجرد إنسان فحسب. تبدو الحقيقة الأكثر مرارة في التاريخ الشعري لعصر ما بعد الأنوار جدّ حامضة لذائقنا الوجدانية، ولم ينجح البهرج الجدلي للنيتشوية قطّ بطمس حقيقة نودّ تجنّبها من أجل الخير الاجتماعي للأكاديميات. الروح الحارسة داخل كل منّا هي سوى القادم المتأخّر، أمّا الإنساني فهو أوديب الأعمى، أو التماسك الكلّي الذي يعرف أن الحياة لا يمكن أن تُبرّر كظاهرة جمالية، حتّى وإن تمتّ التضحية بتلك الحياة جميعها لصالح البعد الجمالي يأخذ شوبنهاور، وليس نيتشه، يأخذ شرف سبق هنا بمواجهة الحقيقة، كما يعرف ذلك نيتشه، وبخاصّة في كتابه (ولادة التراجيديا)، حيث يحاول أن يتغلّب على سلفه المعتم، عبر دحضه له مباشرة. من لا يستطيع أن يلحظ في وصف شوبنهاور للشعر الغنائي، كما قال

نيتشه، بأنه قدّم كفنّ لم يُنجز تماماً أبداً؟ الأغنية الأصلية - بالنسبة إلى شوبنهاور - تعبرُ عن حالة العقل المشوش والمنقسم، بين فعل الإرادة والتأمل الصرف. كابن ممسوس لشوبنهاور، يحتج نيتشه، بفصاحة عالية، بأن الفرد المكافح الذي يسعى إلى تحقيق غاياته الأنانية هو مجرد عدوّ للفنّ، وليس لأصل الفنّ. بالنسبة إلى نيتشه، يكون الإنسان فتاناً بالقدر الذي يكون فيه متحرراً من الإرادة الفردية، "متحولاً إلى فضاء تحتفل من خلاله الذات الحقيقية بخلاص الذات والحقيقة معاً، ولكنه خلاص قائم في الوهم فحسب". يسجّر فرويد، بسيرة إنسانية جميلة، على منوال نيتشه المبكر، في مثالية هذا الأخير العالية، لكنّ الزمن أظهر الحكمة الأعظم لشوبنهاور. إذ ماذا يمكن أن تكون الذات الحقيقية سوى الكبت؟ الأنا ليست عدوّاً للفنّ، بل هي أخت الفنّ الحزبية والموضوع الحقيقي للفنّ هو عدوّ الفنّ الأكبر، أقصد الملاك الطاغوي، تشيروب، المتواري في الهو، لأنّ الهو هو الوهم الأكبر الذي لا يمكنه العثور على خلاص. يكمن الإثم الأصلي للفنّ، مثلما يتجلى على نحو رائع لدى نيتشه، في أنّ لغة مزيفة لا تفتأ تتطحلب فيما وراء الطبيعة، أو، لنستخدم لغة أقلّ بليكية [من بليك]، قد يكمن الإثم في حقيقة أنّ الفنان لا يستطيع أن يغفر لأصوله كفنان.

تؤكد رؤية فرويد للكبت بأنّ النسيان لا يمكن أن يكون عملية خلاص. فكل سلف منسي يتحوّل إلى عملاق في الخيال. الكبت الكلّي علامة صحة، ولكن لا يقدر عليه سوى من كان بمرتبة الإله. يرغب كل شاعر بأن يكون إله إمرسون المخلص، ولكن، وبشكل متزايد، يفضل كل شاعر في تحقيق ذلك. من منظور الرؤيا المسيحية، ينشأ شعورنا بالذنب من خلال كبتنا لطبيعتنا العالية أو لإرثنا الأخلاقي. في الرؤيا الفرويدية، ينشأ شعورنا بالذنب من الكتب

الغريزي، الذي يؤسّر لطبيعتنا الدنيا. في الرؤيا الشعرية، ينشأ الإثم من كبت طبيعتنا المتوسطة، تلك الأرضية التي تتلاقى فوقها وتتعاقد الأخلاق والغرائز. عملية السموّ المضادّ، التي تقدّم نفسها كقاسم تنقيحي يفكّك فردانية السلف، تنتهي بانتصار مشكوك فيه، يتخلّى على إثره المريد للسلف على كل أرضيته المتوسطة، أو إنسانيته العامة. في علاقته مع السلف، يُجبر الشاعر اللاحق - المتأخّر على كبت غرض، أخلاقيّ وغريزيّ معاً. واحدة من الممارقات المجنونة للشعر الذي كُتب بعد ميلتون في الإنكليزية هي أن ميلتون بدا (وربما كان) أكثر تحرراً من عقدة الإثم، أخلاقياً وعريزياً، أكثر من أعظم أحفاده، كبليلك، ووردزورث، وشللي، وحتى كيتس.

لقد رأى فرويد، بإنسانية رفيعة، في عقدة أوديب مجرد مرحلة من مراحل تطور الشخصية، يحلّ محلّها الأنا الأعلى (uberich)، كرقب عقلائيّ موبّخ. مع ذلك، ما من شاعر، بوصفه شاعراً، يمكن أن يكمل ذلك التطور، ويبقى شاعراً. في المخيلة، تتطور المرحلة الأوديبية باتجاه الوراثة لكي تُغني - وفي الوقت نفسه - تتركّ الهو. هنا تصبح صيغة السموّ المضادّ على الشكل التالي: "حيث كان أي الشعر كبت، وهناك سيكون [السموّ المضادّ]". أو ربما بشكل أفضل: "هناك تكون أناي أكثر قرباً، بينما تنصهر فيه [السموّ المضادّ]". هذه هي الرومانسية كدراسة لنوستالجيا الحنين، وهو الحلم البدني لكثير من الحساسيات المغترية. أن تسمو، تضادياً، يعني أن تصل إلى تلك الحالة السابقة من الوحدة النفسانية، حيث يبدو كل ما هو عاطفي تناقضياً، ولكي تصلها بتلك الفرادة التي تجعل القصيدة ممكنة، فإن الانحراف المقصود للوعي المزدوج سوف يركّز بكتّيته على قيمة البقاء الشعري، عن طريق إحداث عطب في كل ما هو ماضويّ.

لا شيء يمكن أن يشي بعدوانية عفوية أكبر من تلك التي اصطُلحتُ على تسميتها بالسّموم المضادّ (daemonization) كثيرٌ من أغاني النصر، عندما تُقرأ بتمعّن، تظهر وكأنّها شعائر انفصال، لدرجة أن قارئاً يقظاً يمكن أن يُدهش كيف يمكن للشاعر القوي حقاً أن يمتلك أيّ خصم خارج ذاته أو خارج سلفه الأقوى. يستحضر كولينز، فيما يلي، الحوف، ولكن، ماذا هناك ليخشى منه، سوى ذاته، وجون ميلتون، معاً؟

أنت، يا من يظلّ العالمُ مجهولاً بالنسبة له،
ها هو بكلّ أشكاله الطيفية يُكشفُ لك،
مذعوراً أراك ترى المشهدَ اللاحقِقي،
إذ يزيجُ الاسترسالُ الحجابَ بينك وبينه:
آو، أيّها الخوف! آو، أيّها الخوفُ اللاذعُ!
أراك، أراك قريباً.

متشحةٌ بحجابها من الغيوم، تطلقُ ملكةُ السِّفاحِ
التنهيذةَ الحرينةَ التي سمعها ابنُها وزوجُها،
حين، ذات يوم، شرختُ بمفردها المشهدَ الصّامتَ،
فيما بائسٌ مدينةَ (طيبة)، لم يُعثر عليه من أثر.

أيثها القوة السوداء، التي وشت بهاجس ما،
بوداعة مرلزلة،

كوني لي لأقرأ الروى القديمة
التي أفصح عنها شعراؤك الصّاحون
وكي لا تلتقين بمشهدى المصعوق،
صدقي كل حكاية غريبة،
تكون صحيحة، بكلّ هذا الورع ..

يجسدُ خوفُ كولينز هنا روحه الحارسة (كما يرى الناقد فليتشر)،
وهو الحنون، الأكثر من شعريّ، الذي يدعوهُ إلى سقوطٍ من شدة
الإفراط، باتجاه الأعلى. يترنّح كولينز، مواجهاً الروحانيّ، بين أوديب
الرائي وأوديب الأعمى، مستخدماً لغة وإيقاعات قصيدة ميلتون
(بينسروزو) من أجل أن يرتقي بالسلف تضادياً، ولكي يوضع الجمال
لميلتوي الماكر، إلى حيث يمكن فقط للهو أن يسكن. مع هذا، بأيّ
ثمن باهظ يشتري كولينز هذا الانبهار اللامتناهي، وهذا السمو الغائم!
ذلك أن هذه القصيدة تتساوق مع كُبته العميق لإنسانيته، وتتنسأ بدقة
بالبكائية المرعبة لمصيره، لتجعلنا نتذكره دائماً، بكلّ مواهه، كشاعرٍ
أسماء الدكتور جونسون : 'كولينز المسكين'.

جلّ ما كنّا قد أسميناه بالعجون أو 'التوازن الهلاكي' لشعراء الحساسية
كان يتبدى، ببساطة، عبر ممارسة هؤلاء لهذا الدفاع الخطير للقاسم
التفقيحي الذي أسميناه السموّ المضادّ أو daemonization.

ويمكنُ اختصارُ التاريخ الطبيعي للحساسية بالتكتم الشعريّ
المقصود، للشعر الذي جاء بعد ميلتون. ويمكننا أن ندرجَ جلّ السموّ

الفتي في القرن الثامن عشر تحت لواء قلق التأثر، لدرجة أننا نتساءل ما إذا كان السمو الذي تم إحياءه، شيئاً سوى مزيج من الكبت والتمحيد الشاذ للخسارة، كأثماً لا شيء أكثر يمكن فعله من خلال النكوص وخداع الذات. مع هذا، جل ما كان قد أُنتج من فن رفيع على يد شعراء من أمثال ثومبسون، وكولينز، وكوبر، يمكن أن يتعرض للخطر في ضوء وعينا المتزايد هذا. ولكن، ماذا عن السمو المضاد لبليك، ووردزورث؟ هل الانزياح (ekstasis)، وهو الخطوة الأخيرة إلى الماوراء، المرافقة للرؤيا الرومانتيكية، مجردُ تكثيف للكبت الذي لم نشهد له مثيلاً من قبل في تاريخ المحيلة الشعرية؟ هل الرومانتيكية، رغم كل ما قيل عنها، بمثابة الذبول والشحوب لعصر الأنوار، وشعرها النبوي، ليس سوى العلاج الوهمي - لم يكن أدباً مخلصاً بل كذبة لا واعية - للصراع الإنساني الصعب من أجل المكوث في المنطقة الوسطى، بين الوجود الغريزي والأخلاق بإطلاق؟

إذا كان ثمة من أجوبة لهذه الأسئلة، فإنها لن تكون أقل دياكتيكية من الأسئلة نفسها، أو من المستحوب الساذج في دواخلنا، الذي يخطئ، بصمت، تلك الأسئلة، منطلقاً من حقد براغماتي ما. الأفصل أن نستذكر رؤيا أبونا إبراهيم عندما "هبط عليه رعبٌ من ظلام عظيم"، وما الذي أُجبرَ على فعله أعظم شعراء الحساسية ابداعاً؟ "وهكذا جرى، أنه عندما مالت الشمس إلى المغيب، وهبط الظلام، رأى أتوناً يشرب دخانه، ومصباحاً يحترق، مرّ بين هذين الحدثين" يصرخ كريستوفر سمارت، في حلقة ظلاميه، أول ما يصرخ: "ذلك لأن الأتون نفسه سوف ينبجس، أخيراً، كما تذهب إليه رؤيا إبراهيم"، ثم، وكمن لدغته قمعية الملاك الطاغية، "تشروب"، يضيف نوءة أكثر تضرعاً: "ذلك لأن الظل كلمة جميلة من الله، لن نعود إلى أصلها حتى يتقد الأتون من جديد".

الفصل الخامس

السماءُ تخلعُ نوراً ويقوداً على هذا العالم السفليّ، الذي يعكسُ
الأنوارَ المباركةَ، بالرّغم من أنّه | أي العالم | لا يستطيعُ أن يمحَ مكافأةَ
عليها بالمقابل. وهكذا، يمكنُ للإنسان أن يتكرّ عوداً إلى الله، ولكن
ليس حزاءً

كولريديج

ASKESIS

أو تطهّر ونرجسية

في داخل كلّ شاعرٍ قويٍّ ثمة بروميشوسٌ آخر يرثُ إثمًا ما، لأنّه التهمُ فقط ذلك الحزء من دينيسيوس الشابّ، الكائن في الشاعِرِ السّلف الأورفية (من أورفيوس)، بالنسبة للقادمين المتأخّرين، تُختزلُ في حملة من أفعال التصعيد أو التسامي، كونها أصدق آليات الدفاع ضدّ قلق التآثر، والأكثر عطباً للذات الشعرية. من هنا وجدَ نيتشه في سقراط معلماً أوّل للتسامي، مثلما وجد فيه محطّماً للتراجيديا لو أنّ نيتشه عاش ليقراً فرويد لكان وحد فيه سقراطاً آخر أتى لإحياء الرؤيا الرئيسية للاستبدال العقلاني، لما لا يمكن تحقيقه، وذلك كإشباعات تضادّية للحياة والفنّ، على حدّ سواء.

أما إذا كان تسامي الغرائز الجنسية يلعب دوراً مركزياً في تشكّل الشعر أم لا، فمسألة لا تناسب إطلاقاً قراءة الشعر، ولا تلعب أي دور في ديكالكتيك التكتّم الشعريّ. ولكنّ تسامي الغرائز العدوانية مسألة مركزية في كتابة وقراءة الشعر، وهذه تقريباً تتطابق مع العملية الكلية للتكتّم الشعريّ. التسامي الشعريّ هو "الأسكيسيس" askesis، أي طريقة في التطهّر تسعى إلى حالة من الخلوة كهدفٍ أقصى لها مخموراً بالقوّة القمعية الطازجة للسموّ المضادّ، يستمدّ الشاعر القويّ في ارتقائه الرّوحاني زخماً يجعله بوجه طاقته باتحاه ذاته، محقّقاً، وبشمنٍ باهظ، انتصاره الأوضح في صراعه مع الموتى العصاة.

ينشدُ فينيتشل، الوفي جداً لروح المؤسس فرويد، أغنيةً هي بمثابة التسبيح لجماليات التسامي. ذلك أنه، بالنسبة لرؤيا فرويد، التسامي وحدهُ يستطيعُ أن يمدّنا بفكرٍ متحرّرٍ من ماضيه الجنسي، ووحدهُ التسامي يستطيعُ أن يعدّلَ من طبيعة الهاجر الجنسي دون أن يحطّمه الشعراء، على وجهٍ خاصٍّ، كما يحلو لبيتشه أن يلاحظ، هم، كشعراء، غير قادرين على التعايش مع الإحباط المديد أو النور الاجتماعي كيف يمكنهم أن يمنحوا اللذة، إذا لم يكونوا، بشكلٍ أو بآخر، قد سبقَ وتلقوا شيئاً منها؟ كيف يمكنهم أن يتلقوا أعمق أنواع اللذة، أي غبطة السبق أو التفاني الذاتي، أو غبطة الاستقلالية المحقّقة، إذا كان طريقهم نحو الموضوع الحقيقي، ونحو ذواتهم الحقيقية، يقعُ أسيراً لموضوع السلف وجوانبته؟

مجرىاً مقارنةً ظالمةً بين أورفيوس وإبراهيم، يحذو كيركغارد حذو كتاب أفلاطون (الحوارات)، حيث يُؤنّخ شاعر الشعراء جرّاء نعوميته، والتي تبدو أنّها وكأنّها تدلُّ على عدم قدرة على التسامي. حقّاً، إنّه لمن الغرابة أن يُعتمد أورفيوس نموذجاً للروح المتسامية. مع ذلك، فإنّ أورفيوس، بصفته رمز الدّير الطبيعي لدى الشعراء كشعراء، يقدّم نفسه كحالةٍ من "الأسكسيس" |تظهر - نرجسية| الأورفيون الذين عبدوا الزمن كأصل لكل الأشياء احتفظوا، رغم هذا، بتقديسهم الحقيقي لديونيسوس، الذي التهمته المردة الجبّارة، ليُبعث، مرةً أخرى، من صلب سيميل (Semele). حزن هذه الخرافة يكمن في أنّ الإنسان، مبعوثاً من رماد هذه الكائنات الآثمة، يخزّن في داخله البروميثية الشريرة، والجانب الديونيسيّ الخير كلّ النشوة الشعرية، والإحساس بأنّ الشاعر انشقّ عن الإنسان، وصار إلهاً، يمكن إحالتها

إلى هذه الخرافة المؤلمة، حالها حال كل تسامٍ شعريّ يبدأ كعقيدة سوداء للتقمّص، وما يليها من محاوف النهام سخٍ سابقة عن الدات.

المريدُ الشاعرُ، الذي يبدّل نفسه خلال حالات التطهّر في وقفة التنقيح، هو السليلُ المباشر لكلّ عاشقٍ أورفيّ، الذي تدحرج في الطير والمأكّل بهدف أن ينهض من حماة وغضب كونه محرّد إسان. يوم الحساب، بالسسة للأورفيّ، هو أن تقع ضحيّة لوبات التكرار، وبالتالي تحمل الماء في غربالٍ إلى العالم السفليّ (Hades) إن كلّ إقصاء كريبه، شعربه شاعرٌ غربيّ، هو، بالمطلق، أورفيّ المشأ، كذلك أيضاً كلّ سموّ شعريّ منذ الشاعر بيسدار (Pindar) وحتى الوقت الراهن. غثيانُ المعبّد شعرياً لا يمكن تمييزه عن سموّه، وتحديدًا بالنسبة إليه هو، ولكنّ قراء قلة هم تضادّيون بالمقارنة مع شعرائهم، تلك الآلهة المخلّصة، التي كان توقُّها إلى الماضي (nostalgia) أكثر خصوبةً من تألّها. لقد كان نيتشه معلّماً نفسانياً عندما رأى أن الشعراء أكثر توتراً بكثير في خداعهم الديوبيسيّ لدواتهم من مشاطرتهم لإثمننا البروميثي العامّ.

فلسفة الكتابة (وليس علم التطور النفسي) هي بالضرورة "جينولوجيا" [علم أنساب] الخيال، وتمثّل دراسة الإثم الوحيد الذي يعني الشاعر أكثر من غيره، وتحديدًا إثم المديونية (indebtedness). نيتشه هو النفسانيّ الحقيقيّ لهذا الإثم، حيث يدخل في صلب اهتمامه بالإرادة - ليس تماماً إرادة القوّة، بل تلك الإرادة التضادّية التي تستيقظُ في داخله، ساعيةً، ليس إلى القوّة، بل إلى اللامبالاة، التي سعى إليها معلّمه شوبنهاور. فبالرغم من أنّه كان قد أعاد تقييم اللامبالاة، لكنّه، أي نيتشه، ظلّ ممسوساً بها.

يقول نيتشه: "ربّما، ما من شيءٍ أكثر رعباً في تاريخ الإنسان الأوّل من فته السّاعي لتقوية الذاكرة mnemotechnics، وفكرته هذه قرنت كل ابتكار للذاكرة بالألم الشنيع. ويمكن وصف كلّ عادة (بما في ذلك - يمكننا التكهّن - التقليد الشعري) بأنّها 'سلسلة من ... عمليات الملاءمة، بما في ذلك أنواع المقاومة المستدامة في كلّ مرة، والتحويلات المدبّرة لغايات الدفاع أو ردّات الفعل، بالإضافة إلى نتائج الهجمات المصادّة'. في كتابه (جينولوجيا الأخلاق)، يشخص نيتشه مرض الضمير المتلوي، ويعتبره ضرورياً، بل مرحلة من مراحل الاختراع الإنسانيّ للآلهة هنا تبدو "قصيدة" فيكو "القاسية" حول أصولنا التخيلية لطيفة بالمقارنة مع رؤيا نيتشه المرعبة للعلاقة بين النّاس الأحياء وأسلافهم". إنّ توضّحات وإنجازات الأحداد هي الضمان الوحيد لبقاء المجتمعات القديمة، والتي يترتّب عليها ردّ الدّين لموتاهّا:

... الخوف من الأجداد وقوّتهم، ووعي المديونية لهم، يتزايد، باطراد، مع ازدياد قوّة القبيلة نفسه، واستمرار نجاحاتها هنا نصل إلى حالة يصبح معها أجداد أكثر القبائل قوّة مثار خوف عارم للخيال. لدرجة أنّهم، في النهاية، يتحوّلون إلى ظلال خارقة للطبيعة. الجدّ يصبح إلهاً.

إنّ جزءاً من ردّ الدّين إلى الظلّ الخارق، كما يؤكّد نيتشه، يكون بمثابة المثل الارتقائيّ، الذي يعني للفنّانين الصيغة التالية: "لا شيء أو كثيراً من الأشياء". مقابل المثل الارتقائيّ يضع نيتشه "المثل التّضادّيّ"، ويتساءل يائساً: "أين نعثّر على الإرادة التّضادّيّة التي

تفرض مثلاً تضادياً؟" حاول ييتس تجسيدَ جزءٍ من الجواب، بدءاً من ديوانه (خلال أقمار صامته وصديقة)، وصولاً إلى ما تلاه من أعمال، وربما استطاع أن يعطي جواباً أوفى (رغم كلّ النقص الذي فيه) أكثر من أيّ فتانٍ ما بعد نيتشويّ، وذلك قبل أن يصل أخيراً بغرابة إلى رؤيا معكوسة للمثل التضادّي، عكّرتُ بظّلها كتابةً (قصائد ومسرحيات أخيرة).

ليس ممتعاً، على وجه الخصوص، أن نعتبر الشعر، في أقوى حالاته، مجرد تصعيد ناحح لعدوانيتنا الغريزية، كأن نعتبر أشودة للشاعر بيندار بأنها تنتمي إلى العائلة نفسها التي تنتمي إليها أغاني الانتصار التي تصف طيور الإوز لشاعر مثل لورينز. ولكن ما يدعوه الشعراء بمظهرهم (Purgatory) هو ذاته ما يتفق على تسميته الأفلاطونيون، أو المسيحيون، أو النيتشويون، أو الفرويديون، بالتسامي، أو دفاعات الأنا النشطة. وبما أن التوصيف الفرويدي للتسامي هو أكثر هذه الأنواع اختزاليةً، نستطيع، مع ذلك، الإفادة منها هنا، عبر استحضار بعض منها. إن آليات الدفاع في التسامي متنوعة التبدلات من الكمون إلى النشاط، والمواجهة المباشرة للقوى أو للهواجس الخطرة، وانقلاب القوى إلى نقيضها. دعونا نستشهدُ بفيتشيل: "في التسامي، الهاجر الأصلي يتلاشى، لأنّ طاقاته تنسحبُ لصالح تركيز الطاقة على ما هو سديد له". تُهدرُ الليبدو، دون أيّ تدخلٍ، ثم تُصاب بإخصاء جنسيّ، وبالتالي تتبخّرُ النوازعُ التدميريةُ من فيض طاقاتنا، ورغباتنا العدوانية

اعتبر فرويد في كتابه (الأنا والهو) أن التسامي لصيقٌ جداً بالتماهي، ذاك التماهي الذي يعتمد على تشويه الغاية أو الموضوع، والذي يمكن أن يبلغ حدّ الانقلاب إلى نقيضه. إذا حاولنا أن نطبّق هذا

على سياق نموذجنا للانحراف، يصبح التسامي، عندئذٍ، نوعاً من 'الأسكسيس' [تطهر - نرجسية]، أو تحجيماً للذات يسعى إلى تغيير ماهيتها على حساب تضيق المحيط الخلاق للسلف والشاعر المريد، في آنٍ معاً. الناتج النهائي لعملية التطهر النرجسية، شعرياً، هو تشكيل معادل تخيليٍّ للأنا الأعلى، أو إرادة شعرية متطورة تماماً، وأقصى من الضمير، على غرار بطل بليك "يرابرن"، داخل كل شاعر قويٍّ، والذي يمثل عدوانية الشاعر المستطعة بضح بالبح

هامتْ لاو أندرياس سالومي، التي نتذكرها كمحبوبة لنيته وريلكة، وتلميذة أيضاً لفرويد، بأحد عشاقها المشهورين، الكتيب تاسوك، عندما أدركت أن التسامي ما هو في الواقع سوى تحقيقنا للذات، وبالتالي من الأفضل أن يُطلق عليه مصطلح "البلورة". إذ في بلورتنا لذواتنا، نتقمص بروميثيوس ونرسييس، في آن واحد. بمعنى آخر، وحده الشاعر القوي بحق قادر على أن يكون الاثنين معاً، صانعاً ثقافته، ومتأملاً بافتتان دوره المركزي فيها ولكن، من أجل هذا التأمل، يترتب على الشاعر أن يقدم أضحية، مثلما أن كل خلق - عبر - الانحراف، وكل ابتكار يقوم به الشاعر المتأخر، يعتمد في جوهره على التضحية. يلاحظ كورنفورد بطرافة في كتابه (حكم مبدئية)، أنه 'في شعر هسيود (Hesiod)، يظهر الجنس البشري، في البدء، مرتبطاً بالتضحية، عندما خدع بروميثيوس الإله زيوس في الحصة الأفضل، وكان التضحية للآلهة كانت، كما هو الحال في المعتقد البابلي، وظيفة الإنسان الأولى. في سفر التكوين أيضاً، تزامن الإثم الأول الذي ارتكب، بعد طرد أبونا من الجنة، مع التضحيات التي قدمها هايل وقابيل" ويختتم كورنفورد بالقول التضحيات

جميعها قدّمت من أجل تحديد الحيوية الإنسانية. في عملية التكتّم الشعريّ، تُضعفُ التضحيةُ الحيوية الإنسانية، لأنّ القليلَ هنا كثير. بالرغم من أننا انطلقاً من رؤية مثالية للشعر العربيّ (حاذين حذو الشعراء أنفسهم، هم الذين يعرفون أكثر ممّا)، فإنّ كتابة (وقراءة) القصائد هي عملية تضحية، ونوع من التطهّر، يستزف أكثر ممّا يُخصب. إنّ القصيدة هي بمثابة احراف ما، ليس فقط عن قصيدة أخرى، بل عن نفسها أيضاً، وذلك كأد تقول، كل قصيدة هي تأويل ضالّ لما يمكن أن يكون ممكناً.

لا يمكنُ للآلهة أن تقبل الرشوة، يقول أفلاطون كذلك التضحية، لا يمكنها أن تطمع بعرفان عن هيات من المفترض أن تأتي. يقترحُ كتابُ (Phaedo) لأفلاطون تطهراً أصدق للروح الشعرية. "التطهّر ... مؤلّف من فصلِ الروح عن الجسد، قدر المستطاع ... وتركيزها [أي الذات] على نفسها". هذه الازدواجية الراديكالية لا يمكنها أن تمثّل حالة تطهّر ونرجسية للروح الشعرية، حيث الانفصال يجب أن يحدث داخل الروح ذاتها. يمثل الاستبطانُ وسيلةَ الشاعر في الانفصال. تغريب الذات عن نفسها ليس مطلوباً، بيد أن هذا يتأتى ليس فقط من محاولة استبعاد جميع الأسلاف، بل واستبعاد عوالمهم أيضاً، وهذا يعني استبعاد الشعر نفسه. إنّ ارتكاب الخطأ في الحياة ضروريٌ للحياة، وارتكاب الخطأ في الشعر ضروريٌ للشعر.

يبدأ التطهّر الشعريُّ من الذرى الشاهقة للسموّ المضادّ، معوّضاً عن صدمة الشاعر القسرية جرّاء توسّعه الجمالي الخارق. ومن دون حالة (التطهّر - الرجسية)، يصبحُ مقدّراً على شاعرٍ قويٍّ كمثّل ستيفنس أن يصير الأرنب، ملك الأشباح:

العشبُ وفيرٌ، ممتلئٌ بداتك.
الأشجارُ حولك، ومن أجلك،
وكلُّ رحابةِ هذا الليل من أجلك،
إنها الذات تلمسُ كلَّ الحواف،

مكتبة
t.me/t_pdf

وأنت داتك نصبحُ ذاتاً تملأُ
زوايا الليل الأربع.

مغموراً بالنشوة، يصبحُ الشاعرُ نقشاً في الفضاء، إلا إذا استطاع أن
يجرحَ نفسه، من دون تفرغ ذاته من الإلهام. لا يستطيعُ الشاعرُ أن
يتقبلَ حالةَ أخرى من "كينوسيس" [تكرار وقطعية] الاستسلامُ المميدُ،
بالنسبة إليه، يكونُ شكلاً من أشكال التحجيم، وتضحية ببعض من
ذاته، حيث غيابها، أي الذات، سيجعله أكثر تميزاً كشاعر. كآلية من
آليات الدفاع الناجح ضدَّ قلق التأثر، تفترضُ حالة "التطهر النرجسي"
نوفاً جديداً من الاختزال لدى الذات الشعرية، يُعبّر عنها، بشكل
عام، كعمى تطهريٍّ أو على الأقل، كتنكّر. حقائق الذوات الأخرى،
وكل شيء برآني، يتم طمسها جميعاً، إلى أن ينبثق أسلوبٌ جديدٌ من
الرخصة يمكن أن يُقرأ حضوره البلاغيّ، بشكل أو بآخر، كدرجة من
درجات التّرجسية.

ما يعنيه الشاعرُ القويّ، بصفته أنانياً، يكونُ صحيحاً، ذلك لأنَّ
مركزيةَ ذاته هي نفسها تدريبٌ رئيسيٌّ في التخيل. يتجلّى المطهرُ لدى
شعراء عصر ما بعد الأنوار الأقوياء بوصفه دائماً تناقضاً في اللفظ،
وليس مجرد ألم محض، لأنَّ كلَّ انحسار في محيط الدائرة يُعوّضُ

عنه بالوهم الشعريّ (خدعة، ومع ذلك قصيدة قويّة) القائل بأنّ المركز سيصمد، نتيجةً لذلك، بشكل أفضل. إنّ ما دعاه كولريديج (كفيلسوف، وليس كشاعر) "بالبرّانية"، أو بالباركة اللاهوتية البرّانيات وللآخرين، ليس بذى أهمية للشاعر القويّ كشاعر. ما اقترحه ها (والذي لا أحبه أنا نفسي) هو أنّ الشاعر القويّ، في مرحلة "أسكيسيس" المطهّرة، يعرف فقط نفسه والآخر الذي يجب أن يدمره، أي سلفه، وبخاصّة أنّ السلف اكتسب الآن شخصية مركّبة أو متخيّلة، رغم أنّه يظلّ [أي السلف] مصوغاً من قصائد حقيقة ماضوية، لن تسمح لنفسها بأن تُنسى. ذلك لأنّ clinamen و tesserat تجهدان لأن تصحّحان وتكملان الأموات، أم kenosis و daemonization فتعملان على كبح ذاكرة الأموات، ولكن askesis هذه فتمثّل المسافة بإطلاق، أو الصراع حتى الموت مع الأموات.

مع ذلك، إذا نحن قرأنا تاريخياً أيّ توصيف ينظر للتسامي، فهل سنأمل بالعثور على أيّ شيء آخر سوى الصراع مع أجدادنا؟ إذا كان كلّ تطور للذات هو بمثابة تسام، أو إعادة بلورة من نوع ما، فإلى متى سوف نرغب، وبلا انقطاع، أن تستمرّ هذه البلورة، وكم من البلورة نقدر أن نتحمّل؟ براغماتياً، نريد قدرّاً كافياً منها، بحيث لن يمسّ هذا نظام الأفكار المسؤول عن استمراريتنا، ولكن نحن، على أية حال، (أنا ومن أكتب لهم) لسنا شعراء، بل قراء فقط هل يستطيع الشاعر القويّ حقاً أن يتعايش مع حقيقة كونه مجرد صياغة للشاعر الذي يتمسك بأسبقيته إلى الأبد؟

مع ذلك، ثمة عصر عظيم، قبل الطوفان، كان التأثير فيه سخياً جداً، (أو ظنّ الشعراء في دخيلتهم الجوانية كذلك)، عصر يمتدّ من

هو ميروس إلى شكسبير. في محرق هذا السيج من التأثير السخي، يقع داتي، في إطار علاقته مع سلفه، فيرجيل، الذي حرّض مريده على الحب، وعلى المحاكاة، وليس على القلق أجل، ولكن بالرغم من عدم وجود ظلّ يفصل بين داتي و فيرجيل. لكن ثمة ما طرح نفسه كبديل بينهما. يشرح جان فريسيرو، بجمالية عالية، هذا التسامي العظيم، الذي يمثل مرحلة لكل حالة لاحقة من حالات "أسكيسيس" [تظهر - نرجسية]، يكابذها كل شاعر قوي.

في الفصل السابع عشر من (المظهر) يعبرُ المسافرُ وستيتيوس و فيرجيل جدارَ النّار، ويلتقون جميعاً بالملاك، حيث كانت كلّ المراسيم التقليدية حاضرة. بما في ذلك الأباء والبنون وهم يتبادلون أطراف الحديث. جدران، وحواجز، وأصداء تُسمع، عن شتى المواضيع القديمة والوسيلة، مما قد يخطر على بال هذا هو أيضاً الفصل الذي يختفي فيه فيرجيل من القصيدة ويُستبدل ببياتريس. ما كان قد غاب عن الذّهن، على أية حال، هو أنّ هذا هو المنعرج ذاته الذي يتردّد فيه عددٌ كبير من الأصداء الفيرجيلية، بما في ذلك المقطع الحرفي الوحيد في القصيدة المأخوذ مباشرةً من فيرجيل (في اللاتينية)، وكلّها حرّفت عن عمد: أولاً، كلمات "ديدو" عندما ترى إنياس، وتستذكر حبّها القديم، الذي كان يربطها بزوجها، ومن ثمّ تتنبأ بموتها على المحرقة: "agnosco veteris flammae vestigia". في (المظهر) يستخدم داتي البيتَ ليستحضرَ حبّه لبياتريس عندما عادت: "conosco i segni dell' antica fiamma".

ثانياً، تبتهلُ الملائكةُ احتفاءً ببياتريس: "Manibus o date lilia plenis"، وهذا هو البيت الذي استخدمه "انكايسس" ليشير إلى ظلّ ابن من أبناء "أوغستوس" الذي مات قبل أوانه، في المقطع: "Tu Marcellus sire"، مشيراً بذلك إلى حضور الألم المطلق، بالرغم من خلود روما. يقول الباحثون إنّ المقصود هنا هو السوسن الأرجواني للربّاء. أما فحواه في (المطهر) فيشير بوضوح إلى زهر السوسن الأبيض الذي يرمز للانبعاث يلتصق المسافر إلى فيرجيل، طلباً للمساعدة بعد العودة الدراماتيكية ليجد الكاهن الشهواني وقد توارى عن الأنظار: "فيرجيل، فيرجيل، فيرجيل"، مردداً بذلك صدى اعتراف فيرجيل بعقم الشعر في قصة أورفيوس في (القصيد الرعوية IV) حيث يقول: "يورايديس، يورايديس، يورايديس". وهكذا، فإنّ "الأيروس" الأسود للعشيقة "ديدو"، وعبر السلوى الاستبطنية لعودة بياتريس، قد تحوّل تماماً، حيث أزيلت النظام السياسي تتوازي، أخيراً، بالخلود الشخصي للانبعاث، ويصبح الشعر أقوى من الموت، لأول مرة في القصيدة، والمسافرة المسماة بياتريس تطلق عليه اسم: "دانتي".

فعل التسمية هذا، بعد التطهر، هو، على أية حال، العنصر الأخير الذي ظلّ سلفياً، لأنّ كلّ شاعرٍ كبير، بعد عصر الأنوار، لا يتحرّك باتجاه الاندماج مع الآخرين كما فعل دانتي بعد هذه اللحظة العظيمة، ولكن باتجاه المكوث مع الذات. إن حالة "أسكسيس" كما تتجلى لدى وردذورث، وكيتس، وبروانيج، وويتمان، وبيتس، وستيفنس -

لنذكرَ سِتّةَ فقط من الأصوات الشعرية الحديثة - هي بالضرورة بمثابة القاسم التنقيحي الذي يتأخّم حدود النرجسية. سوف آخذُ هذه الأمثلة، مثني، مثني - وردذورث وكيّس، ثمّ براونينغ وبيّس، ثمّ ويتمان وستيفنس، لأنّه، في كلّ حالة من هذه الحالات، يلعبُ الشاعرُ الأوّلُ دورَ السلف، المخرطُ بدوره في سلفٍ شاملٍ سقّه، وهؤلاء هم بالترتيب: ميلتون، وشللي، وامرسون. أبدأُ بالشاعر وردذورث، في المزقة المبدعة المسمّاة (بيتٌ في غراسمير):

حين كنتُ طفلاً بريئاً، بقلب
لا تعوزه، بلا ريب، الأمرجة الحنونة،
تنفّستُ (لأنّ هذا أتذكرُهُ جيداً)
وسط الشهواتِ الجارحة، والرغباتِ العمياء،
وعشتُ تقلّبات الغريزة المتوحّشة،
التي كانت متعتي وإثارتي.
ما من شيءٍ عندئذٍ كان أكثرَ هناءةً،
ما من إغراء يقارب بصف مودّة
ذلك الهاجس الذي حتني للسفرِ
باتجاه بطولةٍ فذّة.

باتجاه بحيرات عميقة، وأشجار باسقة،
ثم هوة مظلمة، وجروف شاهقة
وأبراج مترنّحة: كنت أحبّ أن أقف وأقرأ
نظراتها المتمنّعة، أقرأ وأتمرّد،

أحياناً، في فكري، وأحياناً في عملي.

هواجس بالكاد تتفوق

على هذه من حيث الزخم،

حين سمعتُ عن خطرٍ محقق،

أو اشتهاهُ أحدهم بجسارة،

عن مغامرةٍ بطلها الأولُ

هو السائسُ الوحيدُ لأهدافه،

من بين قلةٍ أخيار، من أجل المجد،

واجهوا جحافلَ مسلحة.

أجل، حتّى هذه الساعة، لا أستطيعُ أن أقرأ حكايةً

عن مركبين شجاعين اشتبكا في عراقٍ قاتل،

وتعاركا حتى الموت، إلّا وأشعر بغبطة

تفوق متعة الرجل الحكيم. أرغبُ،

وأتوقُ، وأحترقُ، وأصارغُ،

ثم أصير مع روحي هناك.

ولكن، روضتني الطبيعةُ،

وأمرتني أن أسيرَ حلف نوازعٍ أخرى،

أو ألزَم الهدوء؛

تعاملتُ معي كما تتعاملُ مع جدولٍ رقيقٍ،

قادماً من الجبال،

عبر مروج هادئة، بعدما تعلّم
قوته، وحقق انتصاره ونشوته،
عبر مجراه اليأس،

المحذوف بالنزاعات والبهجة.

ذلك الشيء الذي علّمته الطبيعة خلصة

كان وراءه عقلٍ سامحٌ وبياركُ

صوتُ الطبيعة الواثقُ كان قد قال،

كن وديعاً، وتشوّقْ للأشياءِ الوديعه،

وستلقى سعادتك ومجدك هناك

لا تخف، رعم أنك بحثَ لي عن عوزٍ ما

في طموحات لطالما داعبتك - عن خصوم

وددت لو تتصارعَ معهم، عن نصر ستكملُ مجده؛

وعن تخوم ستتجاوزها، وظلام ستمخر عبابه؛

كلّ ما كان قد اتقدّ في قلبك الغص: الحب،

التوق، الاحتقار، الرحلة الدؤوبة،

كلّه سيبقى حياً، وإن بدّل غاياته،

كلّه سوف يحيا، إذ ليس بمقدوره أن يموت.

إذن، وداعاً لخطط المحارب،

وداعاً لتهافت الرّوح،

التي لا تنتظرُ محرّضاً أكبر،

عندما تكون الحرية في خطر،

ووداعاً لذاك الهدف الآخر،

الذي طالما راودني: أُملي بأن أُملاً

هذا البوق البطولي بأنفاس ربة الشعر.

هذا النوع من الأسكسيس [تطهر - نرجسية] كان يمكن أن يجعل من ورددورث شاعراً أكبر مما استطاع أن يكونه، ومبتكراً برانياً، لموضوع أوسع بكثير من دأبته. مع ذلك، هذا التحجيم الهائل جعل من ورددورث مبتكراً للشعر الحديث، وهو، في النهاية، ما يمكن أن نكتنه جوهراً كشيء مكثف جداً. بشكل أوضح، ما الشعر الحديث (الرومانتيكية) سوى نتاج تصعيد أعلى للخيال، يفوق ما استطاع الشعر الغربي تحقيقه منذ هوميروس وحتى ميلتون. لقد وحد ورددورث نفسه في موقع كتيب كان ملزماً من حلاله أن يحتفل، ليس فقط بالتخنت الصّرف، بل بفقدان حقيقي لكل ما كان قد اتّقد في قلبك الغض، الحب، التوق، الاحتقار، والسعي الدؤوب. إيمانه كان يوحي له بأن كل هذه المشاعر سوف تبقى حية، وإن بدلت عاياتها، وسوف تحيا، ولكن سرعان ما سيفقد شعره الإيمان بكل هذا

في قصيدة (بيت في غراسمير) تتم مباشرة محاولة التعويض المتظر عن تسام كهذا، وتحديدأ في المقطع التالي، والختامي، من هذا الجزء، والذي سيستخدم "كتمهيد" شهير لقصيدة (الزّهة). هما يتجلّى 'الأسكسيس' في محيطه الكامل، كحالة اختزال لميلتون، مثلما هو لورددورث نفسه وهنا أيضاً نكشف النقاب عن هوس ورددورث لأن يصبح شاعراً قوياً من طراز شيطاني، ونكتشف أن:

.... أن أغنيتي

بفضيلتها التي تتلألأ في مكابها كنجمه،

سوف تبث تأثيراً عطوفاً، حامية

نفسها من كل مؤثرٍ خبيثٍ

يأتيها من تلك التحولات التي تبسطُ ظلالها

عبر آفاق الفلك السفليّ.

في إحدى سونيتاته التي كُتبتْ، بعد عامين من هذه القصيدة،

يخاطبُ وردزورث سلفه ميلتون، ويصفه كما يراه هو نفسه.

كانت روحك كمثل نجمة، تسكنُ وحيدة:

وكان ذاك صوتك، الذي يشبهُ صدها البحر؛

نقياً كالسماواتِ العارية، بيلاً، وحرّاً،

هذه الصلاة إذن يُقصدُ بها أن تكون تأثيراً صرفاً، غير متأثرة

بشيءٍ، والسلف يُمدحُ هنا لأنه كان ما استطاع الشاعرُ وردزورث

أن يكونه لاحقاً. يصبح الآن شعورُ وردزورث بالعزلة، عرلة

ميلتون، ولكن في تغلبه على تأثيرِ ميلتون، يؤكد الشاعرُ هنا أنه

قد تعلّب على نفسه. ولأنه يعتمد في فنه على إقاع القارئ بأن

العلاقات الخارجية ما زالت ممكنة، نجد أن وردزورث معلّم

قديرٌ عندما يتعلّق الأمر بإقصاء الذات الأخرى - بل كلّ أفق -

من ذاته. هذا الشافي لا يشفي سوى تلك الجراح التي كان قد

تسبّب بها أصلاً.

سوف يصارعُ كيتس، بعد مرور أقلّ من عشرين عاماً، عبثاً مماتلاً
 من حالة التطهر، وتحديدأ، الحاجة إلى التسامي عبر استبطان 'الرحلة
 الدؤوبة'، بحيث يكون قادراً على حثّ سلفه ميلتون صوب رؤيا
 لحرب وشيكة في السماء. غير أن تطهر كيتس أكثر تطرفاً، لأن ملاك
 الطاغى هو طيف مزدوج طرفاه ميلتون ووردزورث. يصبح التطهر
 لدى كيتس بكتيته واضحاً، وهو لب قصيدته (سقوط هيريون) حيث
 ربة إلهامه "مونيتا"، تواجه الشاعر قائلة:

"إذا لم تكن قادراً على صعود

هذا الدرج، مُت فوق ذاك الرخام حيث أنت

لحمك، الملتصق جداً بالغبار الكوني،

سوف يجف بسبب قلة التغذية، - وعظامك

سوف تبيس وتلاشى خلال سوات قليلة،

ولن تقدر أسرع العيون أن تعثر على أثر لك.

أنت، الآن، على تلك المصطبة، بارد جداً.

رمل حياتك الخاطفة سينقضي، هباء، في هذه الساعة.

ولا يد في هذا الكون تستطيع أن تعيد، إلى الوراء،

ساعتك الرملية إذا احترقت هذه الوريقات الدبقة،

وإذا أنت لم تصعد هذه الدرجات الخالدة.

سمعتُ، ونظرتُ: حاستان معاً،

مرهفتان ودقيقتان، شعرتا بطغيان

ذلك التهديد الحادّ، والمهمّة المقترحة.
 بدا الجهدُ كثيرَ التشعب، والوريقاتُ بدأتُ
 تحترقُ - حين فجأةً ضربَ صقيعٌ ضارٍ
 أطرافي، آتياً من جهة المصطفبة العالية،
 وبدأ بالصعود سريعاً ليحكم قبضةً باردةً
 على تلك الشرايين التي تنبضُ في حنجرتي!
 صرختُ. لكنّ وجعَ صرختي الحادّ
 صمّ أذني - حاولتُ، عبثاً، أن أهربَ
 من الخدر، فأبطأتُ خطاي،
 محاولاً الاهتداء إلى الدّرجة الأولى.
 كان إيقاعي بطيئاً، ثقيلاً، ومميتاً
 وصارَ البردُ خانقاً، يضغطُ على القلبِ،
 وعندما صفقتُ بيدي لم أشعرَ بهما.
 قبل الموتِ بدقيقةٍ واحدة،
 ارتطمتُ قدمي المتجمّدة
 بالدرج السفلي،
 وما إن لامستهُ، بدأتُ الحياةُ
 كأنّها تعودُ إلى أصابع قدمي.

ما تمّ تصعيده هنا يمثلُ أسطعُ مثالٍ عضويٍّ للخيالِ الحسيّ، منذ شكسبير. وما يصلُ نهايته، هنا، هو شعرُ كيتس، رغم أن الشاعرَ سيعيشُ لعامٍ وبضعة أشهرٍ، بعد التوقّف عن إكمال هذه القصيدة الرئيسية المشروخة. بالتأكيد، من صورة مرضه العضال انبثقت هذه الرؤيا، لكننا نريدُ أن نسأل: ما هو الخدرُ الذي كان على وشك تدمير حياة كيتس؟ لا تعودُ حالةُ "أسكيس" ها [تظهر - رجسية] إلى الحواسّ، بل تقترونُ بإيمان كيتس بها، وهو إيمان رفيع جداً، لا يُضاهيه أيُّ شعرٍ إنساويٍّ آخر. مع ذلك، هذا الإيمان، وبالرغم من تجذره في حساسية كيتس، أتاهُ من ميلتون الشاب، ومن حلمه التوحيديّ بالإرهاصات الإنسانية، بوصفها آخر أشكال السمو في عصر النهضة، ومن وردذورث، شاعر الرؤيا الثورية. لو أن كيتس يتطهر من هذا الإيمان، فإنه سوف يبقى مهٌ كل إشراقات مرجعيّاته العظيمة هؤلاء الأسلاف، بحكم كونهم أحداً ناضجين (أو مدمّرين)، فإنهم قد مرّوا عبر تطهرهم الخاص، لكنهم تركوا رؤاهم مفتوحة خلفهم. لقد منحهم كيتس ما لم يستطيعوا أن يمنحوه لأنفسهم. لقد استجوب أعمق الأوهام، وأكثرها طبعية، مما استطاعت الروح أن تفرّره. وكونه استجوب هذه الأوهام، وما هو الأفضل في ذاته، معها، فقد مُنح رؤيته الأخيرة إزاء ذاته، متشحةً بهاء عزلةٍ مطلقة:

بلا مكوثٍ أو معين،

سوى فنائي الضعيف، حملتُ على كاهلي

ثقل هذا الهدوء الخالد ...

قساوة الأسلوب، وحتمةً تشكيل العبارة في قصيدة (سقوط هيريون)، تنبثقان من نسخة كيتس للتطهر النرجسي، وهو شكلٌ من الأسنة يوشك أن يطهر هذا القاسم المرير من التنقيحية. مع شعراء أقل توازناً، يصبح التطهر معدوماً. يمارس براونينغ وبيتس، وكلاهما وريثان تابعان لشللي، (و"مؤثر خطير" على براونينغ، باعتراف بيتس) تحجيماً هائلاً للذات، أثناء نصجهما كشاعرين أما تسامي براونينغ فأعطاه نموذجَه الرفيع، المعروف بالمنولوج الدرامي، مصحوباً بفن الكوابس، الذي لا يضاهيه شيء آخر في الإنكليزية:

25

بعدما ظهرت فسحةٌ من أرض مقطوعة، كان أصلها غابة،
ومن ثم سبخةٌ، كما يبدو، أضحّت الآن تربة
ميئوسٍ منها وعجفاء؛ (وهكذا يجد الأحمق بهجته،
يفعل فعلته ويتنكر لها، حتّى يتبدّل مزاحه
فيتوارى!) وعلى مسافة هكتار واحد -
ثمة مستنقع، صلصال وحطام،
رملٌ وأرضٌ قاحلةٌ سوداء.

26

حيناً، لَطَخَ نَعْمَلُ، متلوّنةً رماديةً وقاتمةً،
وحيناً، رُقِعَ تنوّعٌ فوق نحولِ التربة،
يتفتّق عنها طحالبٌ أو أشياء كالنفقات؛

بعدئذٍ تظهرُ شجرةٌ بلوطٍ مقطوعة،
جرحُها كمثلٍ فمٍ مشوّهٍ مُزقتُ جوانبُه،
يحدّقُ في الموت، يُحتضِرُ بينما يتلوّى

27

لكنّه كان أبعد ما يكون عن النهاية!
لا شيء في الأفق سوى المساء، لا شيء
لأتقدّم بخطوتي أبعدَ باتجاهِه! وإزاءَ هذا الخاطر
يمرّني عصفورٌ أسود عظيم،
وهو الصديق الحميم لأبوليون،
سابحاً يخبّطُ بجناحيه كالتنين،
ويلامسُ قُبعتي - ربّما كان هو الدليلُ الذي أبحث عنه.

28

ناظراً إلى الأعلى، مدركاً أنني هرمتُ قليلاً،
رغم العشق المنبلج حولي، رأيتُ السهلَ يحرّرُ فسحةً
للجبال حولي - كأنّما مع هذا الاسم كان عليّ أن أبارك
قمماً شاهقةً وهضاباً وعرةً، مسروقةً، الآن، من المشهد.
كيف لها إذن أن تباغتني - ساعدني، أنت، على فكّ اللغز!
كيف سأُخلّصُ منها، هذا هو السؤالُ الواضحُ.

مع ذلك كنتُ شبه مدركٍ لخدعةٍ
 خبيثة حدثتُ لي ، الله وحده يعرفُ متى -
 في مامٍ رديءٍ ، ربّما. هنا انتهى ، إذن ،
 التقدّمُ في هذا الاتجاه ولكر في اللحظة
 التي كنتُ فيها على وشك الاستسلام ، للمرة الثانية ،
 سمعتُ صوتاً كأرّ فخاً قد اطبقَ -
 أنتَ في جوفِ الوكر !

بلظىٍ شديدٍ ، هبطَ عليّ كلّ هذا ،
 أكانَ هذا هو المكان !
 هاتان الهضبتان على يميني رُضتا
 مثل ثورين تلاصقا في عراقٍ ، قرناً بقرنٍ !
 وعلى يساري ، نهضَ جبلٌ ناسقٌ ذي فروة ...
 عبيٌّ ، خَرَفٌ ، عجوزٌ ، يكبو في كلّ مناسبة ،
 بعد حياة أنفقت بكاملها للتدرّب على المشهد !

ما الذي يقبعُ في المنتصفِ سوى البرج نفسه ؟
 برجٌ صغيرٌ مدوّرٌ ، يجلسُ القرفصاء ،

أعمى كقلب الأحمق،
بُني من حجارة بنية، ليس لها نظيرُ
في كل أنحاء الأرض.
حني العاصفة المتهكّم
يشيرُ للقبطان نحو الجرف الذي لا يراه،
كي يتحرك، فقط، عندما يبدأ الحمرُ بالاشتعال.

لماذا نعتبر هذا نتيجة من نتائج أسكسيس "تطهر - نرجسية"؟
ولماذا سنجدُ السبب ذاته وراء قصيدة ويتس (مواساة كشولين)، حيث
يقبل البطل مجتمع الجبناء، كمكان طبيعي له في الحياة الآخرة؟
"الشاعرُ ولا الرجل الشريف"، مثلُ مكتملُ قاله باسكال أن تنقح سلفاً
يعني هذا أن تكذب، ليس ضد الكينونة فحسب، بل ضد الزمن
عينه، الزمن الذي يأمل فيه المريدُ أن يحقق استقلالية تكون بحد ذاتها
موبوءة بالزمن، أو مشروخة بحضور الآخر.

لقد أرشد شللي، مبدئياً، كلاً من براونينغ ويتس، إلى الشعر،
عبر منحهم نموذجاً يُحتذى به عن استقلالية الذات، التي تستهلك
نفسها، وعن الرحلة الوحيدة، التي يمكن أن تجلب لهم الأمل، من
خلال إعادة خلق ذواتهم. كلاهما ستسكنه النبوءة الأخلاقية الموثقة
في مقالة (الدفاع)، والتي يقولُ فيها شللي عن الشعراء بأنهم
'مغسولون بدم الوسيط والمخلص، الزمن"، رغم كونهم أناساً
يخطئون. هذا إيمانٌ أورفي، لا يملكُ ويتس أو براونينغ القوة الكافية
لكي يعيشان ويموتان في كنف صفائه. أورفيوس بالنسبة إلى شللي هو
الشاعرُ في قصيدة (الاستر)، الذي يشهد رحيل الرؤيا والحب، ويصرخ

عالياً "الوَمُ والموتُ / لن يفرّقانا طويلاً!". من أتون هذا "اللاندم"
إزاء الرحلة المهشّمة، كان على براونينغ وييتس أن ينقدا نفسيهما
كابنين لأبٍ شعريّ واحد، لا يقدرُ أن يبرّ صفاةُ التخيليّ أحد.

عندما يفشل تشايلد رونالد بالتعرّف إلى البرج الأسود، قبل
اصطدامه به، بالرغم من ذرّة استغرقت حياةً بأكملها، أو عندما
يرضى "كشولين" برتق كفته، ومن ثمّ الغاء في جوقه مؤلّفة من
خصومه، ومن جنباء وخونة محكومين، (على غرار زملاء رونالد
الضائعين في الرحلة)، فحنّ إراء علامات راديكالية من "أسكسيس"
[تطهّر - نرجسية]، ومن تكلفتها الباهظة على أبناء البطل المتخيّل
والنريه حدّاً إنّ الأكثر رعباً في شعر شللي هو تماسكه الأورفيّ، تلك
الألمعية في الرّوح، التي لا تصرّ على إبرام الحلول الوسطية، والتي
من دونها لا يكون الوجود الاجتماعي ممكناً، ولا حتى الحياة
الطبيعية. إنّ انغماس براونينغ بالغرائبية، وإدماّن ييتس على التوحّش،
ما هي سوى حالات تصعيد للبطولة شه الإلهية لسلفهما المشترك،
ونشازة المدهش بعيداً عن المطلق. ولكن في حالات الاختزال هذه،
إذا ما قوربت بتصعيدات شخصيات أعظم مثل وردزورث وكيّتس،
يواجه المرءُ صعوبةً أكبر في رؤية ما إذا كان ثمة خسارة توازي،
تقريباً، الفائدة الملموسة

إنّ فكرة فرويد عن التسامي كميةً، وتتضمّن، دائماً، سقفاً أعلى تتمرّد
عليه النوازع الغريزية. إنّ حالة "الأسكسيس" الشعريّ [تطهّر - نرجسية]،
كقاسم تنقيحيّ، هي أيضاً كميةً، لأنّ مطهر الشعراء نادراً ما يكون
مكاناً مأهولاً. الشاعرُ وملهمته هما القاطنان الوحيدان هناك، وغالباً ما
تكون الرّبة مفقودة. وبوصفهما مسافرَين بطوليّين، فإنّ تشايلد رونالد

وكشوليين يعرفان الهزيمة فقط من خلال بقائضها، وهما وحيدان باستثناء مررتهما القليلة من الفاشلين، والخونة، والجبناء، الذين يدلّل حضورهم على كلّ ما هو مشكوك فيه في القوة المخيفة لأبطاله لكن الاختلاف بين تشايلد رونالد وأسلافه، وبين كشوليين ومعزّيه، هو أنّ تطهّر الطلّ يكون بمثابة نرجسية له، وطريق يؤدي إلى الحرية بوصفها فعلاً دلالياً.

إنّ منولوج براونينغ، مثله مثل قصيدة يتس الرؤية والغنائية، هو نوع من التخلّي، وبالتالي يمثّل عملية بترٍ للشعر الأورفيّ، ولقيشارة شللي، التي تعلن النبوءة. وتشدّد معادلة التطهّر - النرجسية (askesis) لدى الشعراء الأمريكيين الأقوياء على غاية الرحلة، وعلى الخلوة التي تعزّز الشعور بالذات، أكثر ما تشدّد على الرحلة ذاتها. لقد كيفّ ميلتون ووردزورث قوتهم المخيفة، هما اللذان ساهما بخلق صيرورة الشعر الإنكليزي، بعد عصر الأنوار، بحيث باتت تتناسب وضرورات التسامي، في حين أنّ السلف الأصلي والعظيم للشعر الأمريكي الحقيقي لم يفعل الشيء ذاته. لدى إمرسون، تحاول قوة العقل وقوة العين أن تكونا شيئاً واحداً، وهذا ما يجعل من حالة "أسكسيس" أمراً مستحيلاً.

مثلما تطبّع الأشياء صورها على شبكية العين. أثناء سطوع الشمس، فإنّها - إذ تشاطر الكون قاطبة أحلامه - تطبّع نسخة من جوهر أكثر رهافة على العقل. وكمثل تحولات الأشياء إلى أشكال عضوية عالية، يكون تبدّلها إلى ألحان متسقة فوق كلّ شيء تقف روح حارسة أو يقف طيف، وكما أنّ شكل الشيء ينعكس بواسطة العين، فإنّ روح الشيء تنعكس بواسطة اللحن المتسق. البحر، وحواف الجبال، وشلالات نياغارا، وكلّ سرير لزهرة،

تنوجدُ مسبقاً، أو تتعالى، في حالة من الحدس السحريّ الذي يسبح في الهواء كالروائح العطرة، وعندما يمرُّ بها أي إنسان صقل حاسة السمع لديه، فإنه يصفى إليها، ويحاول أن يسجّل نوتاتها، دون أن يمسّها أو يعبت بها... هذه الرؤيا، التي تعبّر عن نفسها بواسطة ما يدعى الخيال، هي شكل عالٍ من أشكال الرؤيا، التي لا تتأتى من خلال الدّراسة، بل الدّهن، أنّى وكيف يرى، بمشاركته مسار أو دورة الأشياء خلال تجلّيها في الأشكال. وبالتالي جعلها سلسلة شفافة للآخرين .

هو ذا السموّ الأمريكيّ، الذي لن يتنازل عن مبدأ اللّذة، لصالح مبدأ الواقع، حتّى عندما يصو لأن يحمي، عن طريق إشباع الرغبات المؤجّلة، مبدأ اللّذة. وبوصفها الحاسة الأكثر طغياناً بين حواسّ الجسد، تتجلّى العين، التي حرّرت الطبيعة ميلتون منها، في الشّعير الأمريكي، كشبق وخطة عمل، وحيثما تطعى العين، من دون تحجيم، يسعى التّطهّر إلى التركيز على وعي الذات للذّوات الأخرى. لقد ترسّخت نرجسية شعرائنا الكبار - إمرسون، وويتمان، وديكنسون، وفروست، وستيفنس، وكارين - لأنّ العين ترفض أن تتطهّر. الطبيعة تتسبّب بازدواجية ما - ما هو لي وليس لي - وقطباها بالنسبة لإمرسون الجسد والطبيعة، حيث تستثني كل ما عداها، إلّا إذا أصبح الأسلاف مكونات ضعيفة في تركيبة الأنا.

ويتمان في قصيدة (عبور قارب بروكلين) يرى بأمّ عينه "غروب الشمس، وتدفّق فيضانات المدّن، وعودة موجات المدّ والجزر إلى البحر"، فيواسيه الشعور بأن الآخرين الذين سيعبرون خلفه سوف يرون، مثلما رأى، ويفعلون، مثلما فعل. غير أن قصيدته الملكية،

مثلها كمثل كل أعماله الناضجة، تتركزُ بكلّيتها حول ذاته المعزولة،
وحول الرؤيا الإمرسونية، التي ليست بعيدة جداً عن طقوس السّحر،
حيث تكونُ صلّتها واهيةً بمراقبة الأشياء الخارجية لدى ويتمان،
تتعمّقُ العزلةُ الإمرسونية، وتصبحُ العينُ أكثرَ جبروتاً، وبما أن العين
تتشبّه بالشمس، فهذا يؤدي إلى تحقيق حالة من التطهّر النرجسيّ العام:

مدهشةٌ وهائلةٌ تلك السرعةُ

التي سيعشقني بها شروقُ الشمسِ

لولا أنني، الآن، كما دائماً، أرسلُ شروقاً منّي أيضاً.

نحن أيضاً نصعدُ قبةَ السّماءِ

مدهشين وهائلين كالشمس،

نجد ذواتنا، آهِ أيتها الروحُ، في هدأةٍ وبرودةٍ

انبلاجِ الفجرِ.

صوتي يسافرُ صوبَ آفاقِ

لا تقدرُ عيني على رؤيتها،

بدورةٍ من لساني أحتضنُ العوالمَ

وآفاقاً أخرى من العوالمِ.

لماذا ندعو هذه الرّحابة اللامتناهية بالتطهّر النرجسيّ؟ في هذه
الصباغة الهائلة لإمرسون، ما الذي تمّ تقديمه كأضحيةٍ إزاء هذا
النسامي؟ أيّ تكثيف جعل من ويتمان هذا الصوت الذي يرى ما

لا يقدرُ حتى بصره الوصولُ إليه؟ إذا كان ما من شيء يأتي مقابلَ لا شيء، كما يصحُّ التعويضُ الإمرسوني، مقابلَ أية خسارة ينالها الشاعرُ الإمرسوني جرّاء هذا الشروقِ النرجسي؟ الخسارة هي ما دعاه إمرسون "بالهزيمة الكبرى" (والتي يقفُ المسيحُ ممثلاً لها) يضيف إمرسون: نطالبُ بالنصر. "المسيحُ" قام بدوره جيّداً.. ولكن ذاك الذي سيأتي سيؤدّي دوره بشكلٍ أفضلِ العقلُ يتطلّبُ تجلياً أكر بكثيرٍ للشخصية، وهو التجليُّ الذي يوائمُ نفسه مع الحواس، مثلما يوائمُ نفسه مع الروح". إنَّ تمظهرَ إمرسون في هيئة الشمس هو بمثابة هزيمة إمرسونية كبرى، إذ هو مدُّ يضمُرُ جرراً، وتلك معادلة تطهّرية - برجسية (askesis) للنبوءة الإمرسونية التي تتمحورُ حول الشاعرِ المركزيِّ الذي سيأتي:

في أقصى الجنوبِ تعرُّ شمسُ الخريفِ
مثل وولت وبيتمان، قاطعاً الشاطئَ الطويلَ المتورّدَ
يغنّي وينشدُ للأشياءِ التي هي جزءٌ منه،
للعوالمِ التي كانت، والتي ستكون، للموتِ والنهارِ.
ينشدُ، لا شيءَ نهائيٍّ. لا أحدَ سيرى النهايةَ.
لحيته من نارٍ، وعصاهُ لهبٌ يرقصُ.

إنَّ مناقشةَ التطهرِ النرجسيِّ الشعريِّ يجب أن تأتي أخيراً على ستيفنس، والذي يهيمنُ على نتاجه، بشكلٍ واضح، هذا القاسمُ التنقيحيُّ، الأنفِ الذكر. قاوم ستيفنس، الذي يملكُهُ "شغفٌ نحو كلمة نعم"، قاومَ تصعيداته القويّةَ الخاصّةَ به. فهو يندم على عدم كونه

"معلماً أكثر قسوةً، وأكثر إرباكاً"، مع ذلك، يمكن أن نعتّه بأيّ شيءٍ آخر سوى بناسك الروح، وسيكون سعيداً لو أنّ قصائده كانت تشبه أكثر ثمار الأناناس مثلاً. الحسّ الطاعني لديه هو الطموح الأورفي لإمرسون وويتمان، والبحث عن سموّ أمريكيّ رفيع، لكنّ قلق التأثير شوة هذا الحسّ، وهذا ما دفع ستيفنس، في المحصلة، لأن يطور نزعةً للتحدّث بطريقة اختزالية، تفوق حتى قدرته هو على التحمّل. في أفضل لحظاته، يجهد ستيفنس لأن "يجعل من الصعب قليلاً على المرئيّ / بأن يُرى"، في تحدّ سافر لمنظوماته نفسها، ولكن من خلال جلّ أعماله، فإنّ عملية "التطهّر - عبر - الخلوة"، تصل ذروة ليست مألوفة، حتى بالنسبة لإمرسون، وويتمان، أو ديكسون. "عينُ فرويد"، كتب ستيفنس مرةً، "كانت مجهر الشعر"، وستيفنس، أكثر من أيّ شاعر حديث آخر، كتب بشكل تلقائيّ انطلاقاً من كونه إنساناً سيكولوجياً التسامي لدى ستيفنس هو اختزال للحساسية الكيتسية، وللعقل الذي أطاع أوامر "مونيتا" حول ضرورة "التفكير بالأرض"، فقط ليكتشف أنّ هذا وحده لا يكفي.

ما من شيءٍ أكثر سكينّة من القمرِ

سابحاً، متحرّكاً، باتجاه الليلِ.

ولكن ما كان عليه حالُ أمّه

يعودُ ويتحبُّ على صدره.

النضجُ الأحمرُ للأوراقِ الدائريةِ مثلُ

بتوابل الصّيفِ الأحمرِ،

ولكن تلك التي أحبها
تصيرُ جدَّ باردةً بعد لمسيته الأخيرة.

أية سلوى في فكرة أن الأرض لها أعذارها،
وأنها كاملة، وأنها النهاية،
وأنها في حد ذاتها كافية؟

مع ستيفنس، يواجه القارئ معادلة التطهر النرجسيّ كاملة بحيث
تشمل التقليد الرومانتيكيّ بكلّيته، بما في ذلك وردذورث وكينس،
وامرسون وويتمان. إذا ما من شاعر حديث يرتقي إلى قوة ستيفنس
عندما يختارُ تكثيفاً هائلاً للذات بهذا الحجم، متمادياً بالتضحية
بنوازع الغريزية، تحت ذريعة كونه قادمًا متأخرًا. مقحاً نفسه، يخرج
فرويد، في النهاية، بنتيجة مفادها أن القلق هو الذي أفرز الكبت،
وليس الكبت هو الذي أفرز القلق، وهذه مسألة تتجسد في شعر
ستيفنس. تخيلياً، أدرك ستيفنس أن الأنا والهو منظومتان منظمتان،
صدت بعضهما بعضاً، ولكس، ربّما، كان في صالح ستيفنس أن لا
يدرك بأن قلقَ أنه حول السبق والأصالة كان يتأتى باستمرار من تمثّل
الهو لأسلافه، الذين، تبعاً لذلك، مارسوا تأثيرهم عليه، ليس كقوى
مراقبة، بل كتنبؤاتٍ على حياته الغريزية كإنسانويّ، رومانسيّ
الحساسية، إذن، وكتهكميٍّ اختراليٍّ، على صعيد قلقه، يتحوّل
ستيفنس إلى مزيجٍ مدهشٍ من النوازع الشعرية، الأجيّة والمحلية. إنّه
يبرهن على أن أقوى أنواع الشعر الحديث تُبتكر بواسطة التطهر
النرجسي، بالرغم من أنّه يتركنا نادمين على وضع حدّ لما كان يمكن

أن يكون، لو أنه كان متحرراً من الضرورات المربعة للتكتم، كما هو الحال هنا في علاقته مع إمرسون:

الظهيرَةُ نبعٌ مرئيٌّ،

رحبةٌ جدّاً، وقزينةٌ جدّاً، لكي تكون أكثر هدوءاً،
وهي كثيرةٌ الدِّبْجَة، للتفكير، الذي هو أقلُّ من الفكر،
وأكثر الآباء عموضاً، وأكثر الطيريركيين عموضاً،
ونبلٌ يوميٌّ من التأمل،

يروحٌ ويجيءٌ في صمتٍ يخصُّه وحدهُ.
نفكر، إذن، عندما تشرق الشمسُ أو لا تشرقُ
نفكر عندما تترنحُ الرِّيحُ فوق بحيرةٍ في حقلٍ

أو نضع أقعَّةً على كلماتنا، لأنَّ
الرِّيح ذاتها، تعلو وتعلو، تاركةً صدىً
مثل آخرِ خرَسٍ للشَّتاءِ عندما يمضي.

أكاديميٌّ جديدٌ، يستبدلُ آخرَ، عتيقاً،
يتأملُ، لرهبةٍ، الفانتازيا هذه. لا بدَّ أنه
سينشدُ الإنسانيَّ الذي يمكنُ أن يُوصَفَ.

البحثُ عن الإنسانيّ الذي يمكن وصفه ما هو سوى تقليص للحلم
الإمرسونيّ الأكبر، الذي يهدّد فكرةَ ما أطلق عليه إمرسون بالهزيمة
الكبرى، ولكها الهزيمة التي تتلاءمُ مع الرّوح الزاهدة، أو الهزيمة
التي يُمنى بها الشّعْرُ نفسه

الفصل السادس

ما من مرسى.

ليس النوم، ليس الموت؛

ومن بدا كأنه يموتُ يحيا.

إمرسون

APOPHRADES

أو عودة الموتى

اعتقدَ أمبيدوقلس أنَّ النفس، أثناء الموت، تعودُ إلى النار، من حيثُ جاءتْ. ولكنَّ روحنا الحارسة، التي هي في آن ذنبنا وألوهتنا الكامنة أبداً، تأتي إلينا، ليس من النار بل من أسلافنا. المنصر المسروق يجب أن يُسترجع، والروح الحارسة لا تُسرق أبداً، بل تأتي بالوراثة، وعند الموت، تنتقلُ إلى المريد، أو القادم المتأخّر، الذي يمكن أن يقبل الجريمة والربوبية، في آنٍ معاً.

ترصدُ صيرورة الخيال هبوطَ الروح الحارسة، وليس هبوط النفس، بيدَ أنَّ التشابه بين هذين النوعين من الهبوط كبيرٌ جداً:

قد يحدثُ أن تكونَ حياةٌ واحدةٌ بمثابة عقاب

عن حياةٍ أخرى، مثلما تكونُ حياةُ الابنِ

بمثابة عقابٍ عن حياةِ الأب.

قد يحدثُ أن يكفرَ عملُ شاعرٍ كبيرٍ عن عملٍ سلفه ويبدو أنَّ الرؤى المتأخّرة تنظّف، على الأرجح، نفسها، على حساب الرؤى المبكّرة. لكنَّ الموتى الأقوياء يعودون، في القصائد، كما في حياتنا، وهم لا يعودون بدون تعكير حياة الأحياء. الشاعرُ القويُّ الناضجُ يكون، بغرابية ما، هتافاً خلال هذه المرحلة الأخيرة من علاقته التنقيحية مع الموتى. هذه الهشاشة أكثر ما تكون واضحة في قصائد

تسعى لتحقيق صفاء بهائيّ، وتجهّد لأن تكون بياض محدّدة، أو
شهاداب ما، حول ما يشكّل، بفرادة كافية، موهبة الشّاعر القويّ
(أو ما يريدنا أن نتذكّره كموهبته الفريدة):

نهضتُ، من أجل فسحةٍ

بدتُ كمحمية، خلال مشهد الغابات والمياه.

في وضع النّهار، كانت مرقّة لطيفةٌ

من ضوءٍ أكثر ألوهيةً من الشمس الهائمة

تسقط فوق الأرض الشاسعة

فيصيرُ المكانُ كلّهُ

مغموراً بأصداء سحرية،

تتناغمُ معاً

لتبتكرَ ترنيمةً منسيةً،

أو دلالةً مربكة ..

مكتبة

t.me/t_pdf

ها، ومع اقتراب أيامه على التلاشي، بفتح شللي، مجدّداً، على رعب
أنشودة وردذورث (تجلّيات)، مستسلماً "لصوء النّهار العادي" لسلفه:

- أنا، وسط الزحام ضعتُ،

أنا، لم تتأخّرُ الزهورُ الجميلة طويلاً

أنا، لا الظلُّ ولا الخلوة.

أنا، ليست أغنية تلك الساقية الهابطة إلى النسيان،
أنا، ليس سراباً ذاك الطيف المبكر
الذي تحرك فوق حركته - ولكن وسط

أعنف الأمواج لتلك العاصفة الحية
ارتميتُ، وعريتُ صدري لطقس
ذاك الضوء البارد،
الذي سرعان ما تعطب أنفاسه الروح

في عام 1822، عندما تجلّت هذا الرؤيا لشللي، كان الشاعر
ورد دورث بحكم الميت (شعرياً) منذ زمن (بالرغم من أن ورد دورث
الشّخص عاش اثنين وعشرين عاماً بعد وفاة شللي، حتى عام 1850).
لكنّ الشعراء الأقوياء ما يلبثون يعودون من عالم الأموات، وفقط
يعودون جرّاء الوساطة المقصودة، زيفاً، لشعراء أقوياء آخرين. كيف
يعودون؟ هذا هو السؤال الحاسم، ذلك أنّهم لو عادوا سالمين، فإنّ
عودتهم ستفقّر الشعراء اللاحقين، راسمة مصيرهم، بحيث نتذكّركم -
في حال كان هذا ممكناً أبداً - كشعراء قضوا في الفقر، وفي عوزٍ
تخييليٍّ لم يستطيعوا هم أنفسهم أن يشعروا.

هذا القاسم التنقيحي، (apophrades)، الذي يعني أيام النحس
الكالحة التي يعود من خلالها الموتى، ويسكنوا البيوت التي كانوا قد
عاشوا فيها، يأتي على الشعراء الأقوياء، لكنّ الأقوى بينهم يتصدّى
له، بحركة تنقيحية، نهائية وجليّة، تقوم بتطهير هذا التجمهر النهائي

للموتى. يقدمُ بيتس وستيفنس، وهما أقوى شاعرين في عصرنا، ومثلهما براونينغ وديكنسون، وهما أقوى شاعرين في نهاية القرن التاسع عشر، يقدم هؤلاء أمثلة ساطعة عن هذا القاسم الأكثر مكرراً بين القواسم التنقيحية جميعاً. فهؤلاء استطاعوا إنجار أسلوب يقنصُ الريادةَ قنصاً، وفي الوقت نفسه يعيدُها بغرابة، من وإلى السلف، وهكذا ينقلبُ، تقريباً، جبروتُ الزمن، فيتهيأ للمرء، ولو لبرهةٍ مجنونةٍ، أن هؤلاء المعاصرين كانوا موضوعاً لمحاكاة أسلافهم لهم، وليس العكس.

في ضوء هذه الملاحظة، أريد أن أميز بين هذه الظاهرة وفكرة بورخس الذكية التي تقول إنّ الفنايين يتكرون أسلافهم، مثلما، على سبيل المثال، ابتكر كافكا، بحسب بورخيس، براونينغ. ما أقصده هنا أمراً أكثر تطرفاً، (وعلى الأرجح) أكثر عبثيةً، وتحديداً تلك النسوة المتأبى من موضعة السلف، في عملٍ ما، لدرجة أن مقاطعَ معينة في عمله تبدو وكأنّها لا تشي بالوجهة التي اختطّها هو لنفسه، بل تبدو مدينةً لإنجازات الشاعر اللاحق داتها، وتقل أهميةً، بالضرورة، مقارنةً مع الألق الأكبر الذي يحققه هذا الأخير، المتأخراً. الموتى الجبارة يعودون، لكنهم يرجعون لابسين ألواننا، متحدّين أصواتنا، على الأقل، في لحظاتٍ نادرة، أو لحظاتٍ تشهدُ على عنادنا، وليس على عنادهم. إذا عادوا محتفظين كلياً بقوتهم، عندئذ يكون الانتصار انتصارهم:

ترعبنا حوافُ القمةِ ما تزالُ

عندما نطيل التفكيرَ بالموتى أو بالعشيق؛

ولا تقدّرُ المخيلةُ القيامَ بكلّ هذا،

في هذا المكان الأخير من الضوء؛

يجرؤ أن يحيا من حرّم على نفسه
أن يكون عصفوراً،
ومع هذا تراه يخفقُ بجناحيه
في وجه الفراغ الهائل
الذي لا يُحدّ للأشياء.

كان روثكة يأملُ، هنا، أن يكون روثكة المتأخّر، لكن، يا
للأسف، هذا كان ينس في قصيدة (البرج) و(الدّرج اللّولبي). روثكة
تمنّى أن يكون، هنا، روثكة المتأخّر، لكنّه، يا للحسرة، كان إليوت
في (الرباعيات):

أعتقدُ كلّ الرّحلات متشابهة
الحركة باتجاه الأمام، مسبّقةً بترددٍ قليل،
ثم نكون جميعاً وحيدين، ولو لوقتٍ قصيرٍ
مشغولين، بوضوح، مع أنفسنا ...

وثمة روثكة متأخّر ليس أحداً سوى ستيفنس في ديوانه (تبدّلات
الصّيف)، وروثكة آخر متأخّر هو ويتمان في مرثية (الليلك)،
ولكن، للأسف، ثمة القليل جداً من روثكة المتأخّر الذي هو حقّاً
روثكة المتأخّر، إذ تتمظهرُ، في شعر روثكة، حالة عودة الموتى في
شكل كارثة، تسلبُ منه قوّته، رغم أنّها [أيّ قوّته] كانت تجسّدت
بشكل أو بآخر، وصارت إحدى خصائصه. ولكن من خاصيّة (عودة
الموتى)، بمعناها الإيجابي التّفقيحيّ، لا يقدّم لنا الشاعرُ أمثلةً تُذكرُ،
ذلك أنه لا توجدُ مقاطع لدى بيتس، أو ستيفنس، أو ويتمان، تدفعنا

للقول إن روثكة هو الذي كتبها في سوداويات قصيدة تينيسون (الكأس المقدسة)، نستطيع أن نجرب هلوسات الاعتقاد بأن الشاعر المتوخ قد تأثر، بشكل صريح، بقصيدة (الأرض الخراب)، ذلك أن إليوت نفسه أصبح معلماً في جوهر المعادلة التي يطرحها القاسم التنقيحي (apophrades). أو، في لحظتنا الراهمة، فإن إنجازات جون أشبري في قصيدته القوية (جزء)، المأخوذة من ديوانه (حلم الربيع المصاعف)، نعيدنا إلى ستيفنس، لنكتشف، بانزعاج، نوعاً ما، أن ستيفنس، في فواصل عدة من فواصله، يذكّرنا كثيراً بأشبري، وهذا بحد ذاته إنجاز ما كنت لأظنه ممكناً

الغربة التي تضيفها حالة 'عودة الموتى' (apophrades) الإيجابية إلى الجمال هي من ذلك النوع الذي يجسده أفضل ممثليها، وهو الناقد باتر (Pater). ربما كان الأسلوب الرومانتيكي برمته، وفي أعلى لحظاته، يعتمد على التصوير الساجح للموتى في هيئة بشر أحياء، وكأن الشعراء الموتى قد منحوا حرية أخصب مما كانوا قد وجدوه لأنفسهم. قارن بين ستيفنس في قصيدة (العدسة) وقصيدة (جزء) لجون أشبري، أحد أكثر الأبناء شرعية لستيفنس:

مثل أكاديمي ممل، أرى، بعشق،

منحى قديماً يلامس عقلاً جديداً.

يأتي، يبرعم، يثمر، ويموت.

الاستعارة السخيفة تكشف مسار الحقيقة.

براعمنا تلاشت. بذلك نكون نحن الثمار.

ثمرتا يقطين انتفختا على كرمنا،

تضجَان في طقس الخريف،

ملطختان بالصقيع،

متنكرتان بسمنة نضرة،

حتى نصيران غرائبيتين

تتدليان مثل بطيخ مخدّر بالثآليل،

مزوّق ومخطّط،

والسماء الضاحكة سترانا نحن الاثنين

مفسولين حتّى القشرة

بمطر الشتاء الصديّ

(العدسة، viii).

كمثل يرتقال صافٍ نملك مفردةً يتيمةً

كلّها لبٌ وكلّها بشرّة، تستطيع أن ترى،

من خلال غبار الجراح، المحيط المركزيّ

الذي يسبح في مداره خيالنا. كلمات أخرى،

طرقٌ قديمةٌ، ما هي سوى زخارف وامتيازات فرعية

مقصود بها أن تُحدث التعيير حولنا مثل كهفٍ.

لا شيء يشير الضحك

في أمر كهذا. أن تعزل لبّ تأرجحنا

وفي الوقت ذاته تدعّم برعمه

الذي يشبه زهرة الخزامى،

من أجل خيرٍ متخيّل.

(جزء، viii).

وجهة نظر قديمة للتأثر سوف تفترض أنّ المقطع الشابي "مشتق"، من الأوّل، ولكن فهماً جيّداً للقاسم التنقيحيّ (عودة الموتى)، سيكشف الأرجحية النسبية لأشبري، في صراعه القسريّ مع الموتى. هذا المأزق الخاصّ، عندما يفعل فعله، لن يكون مركزياً بالنسبة إلى ستيفنس، لكنّه يمثّل عظمة أشبري، حيث استطاع الشاعر، ولو بصعوبة بالغة، أن يتحرّر منه. عندما أقرأ قصيدة (العدسة) الآن، بمعزل عن قصائد أخرى كتبها ستيفنس، أشعر أنني مجبر على سماع صوت أشبري، لأنّه التقط أسلوبية ستيفنس، ربّما بشكل لا مهرب منه، وإلى الأبد. عندما أقرأ قصيدة (جزء)، أميلُ إلى عدم التفكير بـستيفنس، لأنّ حضوره هناك قُصِدَ به أن يكون وديعاً. في بدايات أشبري، ووسط الوعود والإخفاقات التي يختزنها ديوانه الأوّل، (بعض الأشجار)، لا يمكن تجاهل الهيمة الطاغية لستيفنس، رغم أنّ انحرافاً ما (clinamen) بعيداً عن السلف قد تمّ تسجيله، لاحقاً:

يضع الشاب قفصَ العصفور

قبالة البحر الأزرق

ثم يعادر مبتعداً، ويبقى القفصُ الآن

رجالٌ آخرون يظهرون، لكنهم يعيشون في أفاص.
البحرُ يحميهم كالحائط.
الآلهةُ تعبد خطأً رسمتهُ

امرأة، في ظلّ البحر،
الذي يستمرّ في الكتابة. هل هناك
اصطدامات، اتصالات على الشاطئ

أم هل تلاشت الأسرارُ عندما
غادرت المرأة؟ هل ذكر العصفورُ
في سجلّات الموج، أم أنّ اليابسة تقدّمت؟

هذا هو إيقاعُ ديوان ولاس ستيفنس (عازفُ الغيتار الأزرق)، وهو
يحاول بلهفة أن ينحرف بعيداً عن رؤيا معيّنة لا يستطيع أن يتحمّلَ
قساوتها:

اللبابُ على الحجارةِ
يصبح، تدريجياً، الحجارة. النساءُ يصبحنَ

المدنَ، والأطفالُ الحقولَ،
والرجالُ، في الموج، يصبحون البحرَ.

إنّما الوترُ هو الذي يزيّفُ.
البحرُ ينقلبُ على الرّجالِ،

الحقولُ تنصبُ الفخاخَ للأطفالِ، والقرميذةُ
تصبحُ العشبةَ، والذبابُ كلّهُ وقعَ في المصيدةَ،

يابساً، بلا أجنحةٍ، لكنّه يبقى حيّاً.
النشازُ يتضاعفُ فقط

عميقاً، داخلَ أحشاءِ العتمةِ،
داخلِ عتمةِ الوقتِ،
يعرّشُ الزّمنُ فوق الصّخور كالنباتِ.

توحي قصيدة أشبري المبكرة بأنّ ثمةً اصطدامات، واتصالات
تجري فيما بيننا، حتى أثناء مجابهة البحر، ذاك الكون من الحسن
الذي يفرض قوّته على عقولنا. لكنّ القصيدة الأمّ، وبالرغم من
أنّها ستقرّر مصيرها ذاته بالطريقة شبه الموساسية نفسها، ترهق
الشاعر، وترهق قراءه، إدراك أكثر توتراً، يشي بأنّ "النشاز
يتضاعفُ فقط"، عندما تعلو 'اصطداماتنا واتصالاتنا"، إزاء
الإيقاعات الأعلى للبحر. في الوقت الذي يحاول فيه أشبري الشاب
أن يخفّف، عبثاً، من غلواء أبيه الشعريّ، يحاول أشبري الناضج
في قصيدة (جزء) أن يطمس، بل ويصطاد، السلف، في الوقت

الذي يبدو فيه هذا السلفُ مستعداً لقبوله تماماً. قد لا يُذكر المريد إطلاقاً في تفاصيل الأب، لكن رؤيته الخاصة تكون قد تعزّزت ستيفنس كان أسير التردد، تقريباً، دائماً، حتى قبل بلوغه مرحلته الأخيرة، غير قادر، بثبات كافٍ، أن ينتمي إلى الرومانسية العالية، أو يرفضها بشكل قطعي، على أن قوة عقل الشاعر تستطيع أن تنتصر على كون الموت، أو على عالم الأشياء الخارجية، الممّية يقول ستيفنس في (أقواله المأثورة)، العالم لا يرتب نفسه كل يوم في قصيدة. أما تلميذه المجتهد ببل، أشبري، فدخل، بشجاعة، حدلية التكتّم، بطريقة تتوسّل إلى العالم بأن يرتّب، نفسه، يومياً، في إهاب قصيدة:

ولكن ماذا بإمكانني أن أستنتج من كل هذا؟

زجاج من مراهايات متشابهة تغتصبه

اليدُ الفاعلة، مثل حكم مبرم،

فهل ما يزال طقس الرؤيا قائماً؟

أن يصطدم شحسان

ببعضهما في العسق يعني

أن زمس الغزو الغامض قد انتهى:

كاد المدى ساحراً وجافاً. تحت السماوات المسطحة،

ولأشهرٍ قادمة، سوف تتذكرُ المرأة أن ذاك

الإثم قد تحدّث إليها، كلمات مثل شواطئ معثرة،

بنية اللون، تحت الإشارات العابرة للهواء.

هذا المقطعُ الأخيرُ من قصيدة (جزء) يعيدُ أشبري، في دورة كاملة، إلى ديوانه الأول (Le Livre est sur la Table) أو (الكتاب هناك على الطاولة). ثمّة "اصطدامات، واتصالات على الشاطئ" ولكن هذه "تصادمٌ في الغسق"؟. وثمة عبارة "هل تقدّمت اليابسة؟" في القصيدة الأولى أُجيب عنها سلبياً بشكل جزئي، بالشواطئ المبعثرة، البنية اللون، ولكن أيضاً أُجيب عنها، بشكل جزئي، بالعبارة "الإشاراتُ العابرةُ للهواء". في مكان آخر من قصيدة (جزء)، يكتب أشبري: "هكذا فكرنَ الجدُّ، وكلّ شيءٍ / حدثَ كما تنبأ له، ولكن بطريقةٍ مضحكة". تمنحُ قوّةُ هذه الحالة من الـ apophrades [عودة الموتى] الإيجابية الرحالةَ حكمةً صعبةً للقصيدة الفلسفية التي يسمّيها، بشكل مناسب، (أسرعَ رتقاً) والتي تنتهي بالمقطع التالي:

... متعلّماً كيف يقبلُ

اللحظاتِ الصّعبةِ كهباتٍ وعطايا،

كونه في حيرةٍ من أمره،

هذا التحضيرُ اللامبالي

رشّ البذارِ المائلةِ في الأتلام،

كمن يتحضّرُ للنسيان،

حيث دائماً يعودُ أدراجَه إلى الوراء.

واضعاً مرساته في بدءِ البدء،

في ذاك النّهارِ من عهدٍ مضى.

هنا يحقّقُ أشبري غموضَ الأسلوب الشعريّ، ولكن فقط من خلال فردّة التكتّم الشعريّ.

يرتبط غموض الأسلوب الشعري، والوفرة التي تتجلى جمالاً لدى كل شاعر قوي، بغبطة الأنا الناضج، فردانياً، والتي يمكن اختصارها بعبارة "غموض الرحسنة". هذه النرجسية هي ما اصطلاح فرويد على تصنيفه بالرئيس والسوي، أو "إضافة الليبدو لغريزة حبّ البقاء". يجب أن يقضي، حقاً. حبّ الشاعر القوي لشعره، في ذاته، على كل شعر آخر، باستثناء ما لا يمكن إقصاءه، وتحديدًا، التماهي البدني مع شعر السلف. إن كل ارتحال عن النرجسية البدئية، بحسب فرويد، يؤدي إلى تطوير الأنا. أو، بحسب مصطلحاتنا نحن، إن كل ممارسة لقاسم التنقيح، بعيداً من التماهي، هو بمثابة العملية التي تُدعى عموماً، التطور الشعري. إذا كان كل موضوع للغريزة الجنسية يجد منبعه في الليبدو - الأنا، فهذا يعني أننا نستطيع أيضاً التكهن بأن كل تحربة بدئية للشاعر المريد، ضمن إطار اكتشافه كشاعر على يد السلف، تكون ممكنة فقط من خلال إفراط في حبّ الذات. تتوقف عملية (apophrades)، بوصفها حالة من حالات عودة الموتى، عندما يفوز بها خيال مقتدر يصّر بعناد على قوته، وتتحول احتفالاً بعودة التمجيد الداتي المبكر، الذي كان في الأساس، سبباً في جعل الشعر ممكناً.

الشاعر القوي يحدّق ملياً في مرآة سلفه المتهاوي، فلا يرى السلف ولا يرى نفسه، بل يرى صنواً غنوصياً، هو بمثابة الآخر المظلم أو النقيض الذي تاق أن يكونه، هو والسلف معاً، لكنه يخشى أن يصبحه تماماً. من أتون هذا التنحي العميق، تبدأ الهيمنة المركبة لعودة لموتى الإيجابية بتشكيل ذاتها، وتشقّ الدرب للمراحل الأخيرة لأولئك الشعراء من أمثال براونينغ، وييتس، وستيفنس - وجميعهم

قهرُوا العمرَ المديد. إنَّ نصوص (أسلاندو)، و (قصائد ومسرحيات أحيرة)، وذلك القسم المعنون "الصخرة" من (قصائد مجموعة) لولاس ستيفنس، تعتبرُ جميعها تحليلات مدهشة لعملية apophrades أو [عودة الموتى]، التي يكمن جزء من غاياتها وتأثيرها في جعلنا نقرأ بشكل مختلف - بمعنى، جعلنا نقرأ وردذورث، وشللي، وبليك، وكيثس، وإمرسون، وويتمان بشكل مختلف. وكأنَّ المرحلة الأخيرة التي يصلُّها الشعراء الأقوياء والعظام وُجدت، ليس من أجل تثبيت نهائي لمعتقدات امتدت طوال حياة بأكملها، وليس كسلسلة من قصائد الحنين المنكفئة إلى ذاتها، بل بوصفها اختزالاً وتثبيتاً مطلقين للأجداد. ولكن هذا يقودُنَا إلى المعضلة المركزية في عملية "عودة الموتى" نلخصها بالسؤال التالي: هل نعتبر قلقَ الأسلوب مختلفاً عن قلقِ التأثير، أم أنَّهما من صلبِ القلق ذاته؟ إذا كانت فرضيةُ هذا الكتاب صحيحةً، فإنَّ الموضوعَ الخفيَّ للشعر، بمجمله، عبر القرون الثلاثة الأخيرة، هو قلقُ التأثير، وخوفُ كلِّ شاعرٍ من غياب موضوع مناسب يؤدِّيه شعرياً. لا شكَّ أنَّ قلقَ الأسلوب حاضراً، طالما أنَّ هناك قواعد أدبيةً لكننا رأينا كيف أنَّ مفهومَ التأثير (وما يرافقه من تبدلٍ في معنويات الشاعر) قد تبدلَ مع بروزِ الازدواجية التي أنتجها عصرُ ما بعد الأنوار هل بدأ قلقُ الأسلوب بالتبدل في الوقت الذي بدأ فيه قلقُ التأثير؟ هل كان عبءُ فردنة أسلوبٍ خاصٍّ، بوصفه، الآن، أمراً لا يطاقُ بالسبب لكلِّ الشعراء الجدد، هل كان عبئاً ثقيلاً جداً قبل أن يُطوَّر قلقُ التأثير؟ عندما نقرأ ديواناً من الشعر، للمرة الأولى، هذه الأيام، نحاولُ أن نصغي مليّاً، أوَّلَ ما نصغي، إلى صوتِ فريدٍ والتعرف إلى خصائصه، إذا استطعنا، وإذا لم يكن الصوتُ مختلفاً،

إلى حدّ ما، عن إيقاع الأسلاف والمعاصرين، فإننا نفضّل التوقّف عن الإصغاء، بعضّ النظر عمّا يريد هذا الصوتُ أن يقولَه. كان للدكتور صموئيل جونسون حسّاً مرهفاً إزاء قلق التّأثّر، مع ذلك كان دائماً يقرأ كلّ شاعرٍ جديدٍ، باعتماذه امتحاناً واحداً. هل ثمة من جديدٍ تمّ اكتشافه على يدِ هذا الشاعر أم لا؟ لنأخذ لوثينغ غراي (Gray) مثلاً، فقد وجد جونسون نفسه مجبراً على إغداق كلّ أنواع المديح عليه، إزاء تعثّره بأفكارٍ بدتْ له جدّاً أصيلةً:

تمورُ قصيدةُ (باحة المقبرة) بالصّور التي تجدُ مرآةً لها
 في كلّ عقلٍ، وتفيضُ بمشاعر تجدُ أصداءَ لها في كلّ
 صدرٍ. المقاطع الشعرية الأربعة التي تبدأ بـ "حتّى هذه
 العظام"، تبدو لي أصيلةً: لم أعثر على أفكارٍ مشابهة
 لها في أيّ مكان؛ مع ذلك، من يقرأها هنا، يقنع نفسه
 بأنه كان دائماً يشعرُ بها. لو أنّ غراي استمرّ في الكتابة
 على هذا المنوال، لكان من العبث أن نلومَه، ومن
 اللاّجدوى أن نمدحه.

أفكارٌ أصيلةٌ شعرٌ كلّ قارئٍ بها، أو أتى على قناعةٍ أنه شعرٌ بها. يا
 له من رأيٍ أصعب بكثير من شهرةٍ مقطّع جونسون، وما يتيحُ لنا من
 رؤية. هل كان جونسون محقّقاً في رؤية هذه المقاطع أصيلةً؟

هذه العظام، كي تُحمى من الإهانة،

أقيمَ لها نُصبٌ هشٌّ بالقرب منها،

زُيّنَ بقوافٍ جلفَةٍ، ومنحوتاتٍ عشوائية،

مستجدياً آهةً عابرة.

أسماءهم، سنوأتهم، كتبها الربُّ الأُميَّةُ،
تعزّزها المَرثيَّةُ ومكان الشهرة:
أكثر من نصرٍ مقدّسٍ تبعثُ هباءً
كي يتعلّم الورعُ المهملُ كيف يموتُ

إذ من جعلَ السيّانَ فريسةً،
سوى هذا الكائن الممتع،
القلق، قبل أن يستسلم،
حين غادرَ الأروقةَ الدافئةَ للنَّهار،
ولم يلتفتْ إلى الوراء
ولو بنظرةٍ شوقٍ واحدةٍ؟

على صدرٍ حنونٍ سوف تجثمُ الرّوحُ المودّعةُ،
العينُ المطبقةُ ستحتاجُ بعضاً من دموعٍ وجلةٍ
إذ حتى من أعماقِ القبرِ
ما يزالُ صوتُ الطّبيعةِ ينادي ...
حتّى في رمادِنَا
تظلّ تعيشُ نيرانُهم المألوفةُ

الكاتبُ سويفت، وقصيدةُ (الأوديصة) التي كتبها بوب، وشخصيةُ ميلتون المسمّاة "بليال"، ولوكريتير، وأوفيد، وبترارك، جميعُ هؤلاء هم من بين أسلاف الشاعر غراي هنا. ولأنّه شاعر يتمتّع بثقافة غزيرة، نجده نادراً ما يكتب شيئاً من دون ربط ذاته بكلّ جدّ أدبيّ ممكن. لقد كان جونسون ناقداً موسوعياً هائلاً، فلماذا امتدحَ هذه المقاطع على أصالة لا تمتلكها؟ الجواب المحتمل هو أنّ أعمق أنواع القلق لدى جونسون تمّ التعبير عنها بشكل صريح في هذا المقطع الأنف الذكر، فإن تجد معادلاً معاصراً لما تشعرُ به، بحدة أكبر مما يحسّه هو، وأيضاً لما يعيقُ المرءَ من التعبير عن ذاته، هو أن تقتنع بأصالة مفترضة، تفوقُ ما هو موجودٌ أصلاً. تصرّخُ بعضُ مقاطع غراي الشعرية طالبةً، ذاك النوع الحدسي والاستعاريّ من الخلود الذي ينكرهُ علينا قلقُ التأثير. حيثما تكتشفُ الحساسية الجونسونية الوعرة فسحةً عذراء في الأدب، فمن السلامة الافتراض بأنّ الكبت الجونسوني متورطٌ أيضاً في اكتشافٍ كهذا ولكن، بما أنّ جونسون قارئاً كونياً بحق، فإنّما يعبرُ هنا عن نزعة موجودة لدى الكثير من القراء الآخرين، والتي تبلورُ، بشكلٍ حاسم، في أفكار نحاول إقصاءها من عقولنا. جونسون، الذي كره أسلوب غراي، أدرك أنّ كلاً من قلق الأسلوب وقلق التأثير في شعره باتا غير متميزين، لكنّه غفّر لغراي ذلك المقطع الذي يحاول فيه أن "يُعوّلِمَ" قلقَ حفظِ الذات، عبر جعله شعوراً جمعياً أقوى. عندما انتقد جونسون صديقه المسكين، كولينز، فقد كان في باله غراي. يقول جونسون. "لقد أتى [أي كولينز] على الدّارس، في الوقت الذي لا يصلحُ فيه شيءٌ للترميم، ووضعَ كلماته خارج سياقها المعتاد، كأنّما بدا له، مع آخرين

مرشّحين للشهرة، أنّه حين لا يكتبُ المرءُ نثراً، فهذا يعني أنه يكتبُ، بالتأكيد، شعراً". يبدو أن جونسون مزج بين عبء الأصالة ومعضلة الأسلوب، لدرجة أنّه استهجن الأسلوب، الذي يحكم عليه بالفاسد، ويقصد بالاستهجان عدم تقديم مادة جديدة وأصيلة. وهكذا، بالرغم من أنّه يبدو على النقيض منّا تماماً، عندما نهملُ المحتوى، ونبحثُ عن خصوصية النبرة لدى شاعرٍ معيّن، يبقى جونسون بالتأكيد واحداً من أجدادنا الأدبيين. مع أوائل فترة 1740، على الأكثر، يبدو أن قلقَ الأسلوب وقلقَ التأثير، الحديثين نسبياً، كانا قد شهدا عملية دمج وصلت ذروتها في العقود الأخيرة من عصرنا

نستطيعُ أن نرى عملية الدمج نفسها تتجسّد، تدريجياً، في المراثية الرعوية وتنويعاتها، ذلك أنّه في رثاء الشاعر لسلفه، أو بشكلٍ أكثر عموميةً، في رثائه لشاعرٍ آخر من أبناء جيله، تميل أعمقُ الهواجس القلقية لديه إلى التعبير عن نفسها. في رثاء موسكوس (Moschus) ليون (Bion)، يبدأ الشاعر بإعلان موت الشعر لأنّ يون "هذا المغنّي الجميل، قد مات".

أنت، يا طيورَ الهزارِ التي تنوحُ بين الأوراقِ الكثّة للأشجار، بلّغي مياه "صقلية"، في أريثوسا، بأنّ يون الراعي قد مات، ومعه ماتت الأغنية أيضاً معه هلكَت الأزوجة الدورية [نسبةً إلى شعب "دوريس" الإغريقي].

ابدأن، أنتنّ يا ربّات صقلية، ترنيماتكنّ الجنائزية.

وقبل أن تنتهي قصيدة (رثاء يون)، كان الشاعر موسكوس قد تعثّر بالاكشاف الضروري السعيد بأنّ الأغاني لم تمت جميعاً بموت يون:

.... لكنتني أنشدُ لك ترنيمةً حزنٍ أوستونيةً
(Austonia)، أنا الذي لستُ غريباً عن الأغنية الرعوية،
بل وريثُ ربةٍ "دوريس"، تلك التي علّمتها أنتُ لأتباعك
تلكَ كانت هبتُك لي؛ إذُ للآخرين تركتُ ثروتك، ولي
تركتُ الأغنية.

ابدأ، أفتنّ، يا ربّاتِ صقلية، ترنيماتكن الجنائزية.

إنّ المراثيات الرعوية العظيمة، بل قل، كلّ المراثيات الكسرى،
لا تعبرُ في الواقع عن الحزن، بقدر ما تركّز على هواجس القلق
الإبداعية لمؤلّفيها. وبالتالي، تُقدّمُ هذه المراثيات، كنوعٍ من العزاء،
طموحاتها الخاصة (مرثيتا ليسيداس وثيرسيس) أو، إذا كانت تتجاوز
الطموح ('أدونيس' لشللي، و"الملك" لويتمان، و"مراثي" سوينبرن)
فإنها عندئذ تُقدّمُ النسيان. ذلك أنّ المفارقة الكسرى لعملية "عودة
الموتى" لدى الشعراء المتأخرين، تكمنُ في أنّهم عندما يواجهون موتاً
وشيكاً، يعمدون إلى إلغاء خلود أسلافهم، وكأنّ الحياة بعد الموت
لأيّ شاعرٍ آخر، يمكن أن يمتدّ أجلها، استعارياً، على حساب حياة
شاعرٍ آخر. حتى شللي، في قصيدته الانتحارية (أدونيس)، تلك
القصيدة الني تتخطى التراهة الصرفة، يجرّدُ كيتس من الطبيعة
البطولية، التي هي خاصيّة كيتس الفريدة. أدونيس يصبحُ جزءاً من
القوّة التي تعملُ على تحويل الطبيعة الشعرية، التي اعتبرها شللي
الأورفيّ "مملّة" و"مثلومة". تصبحُ غبطة كيتس في حضرة الأسرار
الطبيعية، الني تمثّل ذرّات الإدراك لديه، والتي تُعرف وتُرى،
وبالتالي، تكون الله ذاته، تصبحُ، عوضاً عن ذلك، عبثاً تتراكم برائنه
القسرية، وتقمع تحليق الرّوح. لقد مثّل شللي، إلى حدّ بعيد، في

موقفه من الأسلاف، ومن المعاصرين، الشاعر القوي، بامتياز، خلال مرحلة ما بعد عصر الأنوار، ومع هذا، حتى في شعره، نجد أن المرحلة الأخيرة من جدلية التكتّم تفعلُ فعلها.

يمكن اعتبار الشعر البريطاني والأمريكي، على حدّ سواء، على الأقل منذ ميلتون، نموذجين لروتستانتية بديلة وقاسية، ولذا كان الشعر الإيماني الصريح، خلال القرون الثلاثة الماضية بمجمله شعراً فاشلاً. لقد تنازل الربُّ البروتستانتِيّ، في حدود ماهيته كشخص، عن دوره الأبويّ في حياة الشعراء، متلبساً شخصية السلفِ الكابحة. فالربُّ / الأبُّ لدى كولينز كان جون ميلتون، وتمردُ بليك المبكرُ ضدَّ "اللاأحد" اكتملَ بهجومه الهجائيّ على (الفردوس مفقوداً)، التي تمثلُ جوهرَ قصيدته (كتاب يُرايزن) وترخي بظلال قسرية على كافة أرجاء الفلك الشعري لقصيدة (الآلهة الأربعة: زيوس). ينبثقُ الشعرُ، بموضوعه الخفيّ، الذي هو قلقُ التأثّر، ينبثقُ، بشكلٍ طبيعيّ من حساسية بروتستانتية، لأنّ الربَّ البروتستانتِيّ يبدو دائماً منشغلاً برمي أطفاله إلى المأزق المزدوج والمرعب لسؤالين عظيمين: "كونوا مثلي" و"لا تتوهّموا أنكم مثلي تماماً".

خوفُ الربوبية، براغماتياً، ليس سوى خوف القوة الشعرية، لأنّ الحالة التي يدخل إليها المريد، عندما يبدأ دورة حياته كشاعر، هي حالة التآله، بكل ما للكلمة من معنى. يوضح ستيفنس أن الشاعر الشابَّ إله، ثم يضيف، لكنّ الشاعر العجوز مجرد شحاذ. لو أنّ الربوبية تتمثّل في معرفة ما سيحدث لاحقاً لكان كلّ عامل تنظيفات معاصر شاعراً الآن. ولكنّ الذي يعرفه الشاعر القوي، بحق، هو أنّه هو ذاته ما سيحدث لاحقاً، وأنّه هو من سيكتبُ قصيدةً يفيضُ وهجها إلى كلّ مكان. عندما يأتي الشاعرُ ليشهدَ نهايته، فإنه يكتشف

حاجته إلى بعض البراهين القاسية التي تؤكد أن قصائده الماضية ليست مجرد هياكل عظمية، وهكذا يبحث عن دلائل تثبت نخبوته، التي ستكون بمثابة تحقيق لنبوءات السلف، عبر إعادة ابتكار لهذه النبوءات، من خلال مصطلحات تخصه هو تماماً. هذا هو السحر الممنع للحالة الإيجابية لعودة الموتى (apophrades).

نجح بتلر بيتس، الذي امتزجت رؤاه الشبحية، خلال مراحل مسيرته الأخيرة، بالحماس اللامبالي تجاه العنف، أي العنف من أجل العنف، نحج في جعل الموتى يعودون، ولكن عبر استخدام مصطلحاته الخاصة به:

مكتبة
t.me/t_pdf

في الأسفل، تتصارع الأمواج، عبثاً،
متهورة وطائشة، وتهدر لكي تشعر
الحركة الخاطفة والثابتة للسفينة.

لكن السفينة في الأعماق الهادئة تشق طريقها
حيث في الغرف البهية تنحني الأشكال
تحت تلاطم المد الذي لا يهدأ
والأنثى حلت صفائر الصور المحبوبة
عن أحزمة الطفولة الثانية، وتناولت
التابوت، مهدها الأخير، من محرابه،
ورمته باحتقار في مسيل المياه.

نشعرُ، لدى قراءتنا لقصيدة شللي (ساحرة الإله أطلس)،
أنّه، أي شللي، قد حفر عميقاً في ذاكرة بيتس، وأنّ هذا الأخير
محكومٌ، إلى الأبد، بأن يعيش في كنف التعقيدات الشفوية
لقصائده البيزنطية، غير قادر على إخراجها من رأسه. نصادف
الظاهرة نفسها هنا.

أيتها الحشرة العاشقة للشمس،

يا لغطلة سلطانك!

أنت بحار الغلاف الجوي؛

السباحة بين أمواج الهواء؛

مستكشفة الضوء والظهيرة؛

الأيقورية في حزيران؛

انتظري، أتوسّل إليك، حتى أصيرَ

على مسافة قصيرة من طينك، -

فكلُّ شيءٍ، من دون حضوره، شهادة.

كلُّ شيءٍ، من دونه، شهادة - بالتأكيد، هذه الأبيات يجب أن تكون
لديكنسون، لكنها لإمرسون، من قصيدة (النحلة المتواضعة)، وهي
قصيدة اعترفت ديكنسون يوماً بشغفها الكبير بها. الأمثلة كثيرة، فالشاعر
ميلتون، الغرائبي، المدهش، كثيراً ما يبدو وكأنّه قد "تأثر" في أماكن
عدّة بالشاعر ورددورث (عكس عقارب الساعة)، كذلك الأمر بالنسبة
لورددورث وكنيس، فكلاهما يكشفان عن لمسة أتنهما من ستيفس

(عكس صيرورة الزمن). شللي في قصيدة (شينشي) يمتح من براونينغ؛ وويتمان، في أوقات عدة، يبدو وكأنه تحت سطوة هارت كرين. المهم فقط هو أن يعرف كيف نميز بين هذه الظاهرة ونقيضها الجمالي، الذي يتجلى في لحوء النقد، بشكل مخجل، مثلاً، إلى قراءة (الغجري الأكاديمي) و(ثيرسيس) واعتبار أناشيد كيتس وكأنها تُطبق الحاق على ماثيو أرنولد. يمكن أن يكون كيتس قد "تأثر"، قليلاً، نيسون، وبالشعراء ما قبل رافائيلس، وحتى بالنقاد باتر، لكنه لا يصلح أن يكون وريثاً لـماثيو أرنولد.

"دع الشعراء الموتى يفسحون طريقاً للآخرين. عندئذ، كتب سأتى ونكتشف بأن تقديسنا لما كان قد أنجز.... هو السبب . في تحجّرنا". لقد نقل أرتو المجنون قلق التأثير إلى منطقة يصعب فيها التمييز بين التأثير وحركته النقيضة، أي التكتّم أو الانحراف إذا كان على الشعراء اللاحقين أن يتجنبوا الأخذ بكلام أرتو، هنا، فهم بحاجة لأن يعرفوا أن الشعراء الموتى لن يوافقوا على فسح طريق للآخرين. ولكن من الأهمية بمكان أن يمتلك الشعراء الجدد معرفة أغني الأسلاف يحاصروننا كالطوفان، ويمكن لخيالنا أن يموت، عرقاً، على أيديهم، ولكن ما من حياة للمحيلة ممكنة، إذا تمّ تجنّب ذلك الفيضان. إن حلم وردذورت عن العرني، ورؤياه عن عالم يعرق، لا تُدخلان أيّ رعب بدئي، ولكن رؤياه السابقة عن التشريح، تُدخل الرعب دونما استئذان. يشرح فرينشيسكي في قيامته النصية، أو كتابه المسمّى (ثالسا: نظرية التناسلية) كلّ خرافات الطوفان في صوء مبدأ الحركة العكسية:

الخطرُ الأوّلُ والأخيرُ، الذي يحيقُ بالكائنات الحية،
والتي هي، في الأصل ذات منشأ مائيّ، ليس الطوفان، بل
التشريح. إنّ علوّ جبل أراتات عس مياه الطوفان، لن
يكون فقط بمثابة وسيلة للخلاص. كما هو مذكور في
التوراة، بل، في الوقت ذاته، دلالة الكارثة الأصلية، التي
يمكن أن يكون سكّان اليابسة قد اكتشفوها لاحقاً .

أرتو، الذي يسعى جاهداً لكي يجعلَ من جَبَله أكثرَ علوّاً، هو، في
أقلّ تقدير، شخصيّةٌ خصبةٌ؛ وركامُ تلامذته يذكّرنا فقط بأننا لا نحيا،
كما يقول بيتس، إلّا عندما نرتدي الثيابَ المتعدّدة الألوان. شعراؤنا،
الذين ما يزالون قادرين على التفتّح في فلكِ قوتهم الذاتية، يعيشون
حيث عاش أسلافهم، منذ أكثر من ثلاث مائة سنة، في ظلّ الملاكِ
الطاغي، "تشوروب".



خاتمة

نأملاتٌ على الطريق

بعد أن ارتحلَ على جواده لثلاثة أيامٍ بلياليها،

كان قد وصلَ المكانَ،

لكنه قرَّرَ أنه لا يمكنُ الوصولُ إليه.

توقف ليتأملَ ما يمكنُ فعله.

يحب أن يكونَ هذا هو المكانُ.

إذا وصلتُ إليه،

سوف لن أكونَ بذِي قيمةٍ.

أو، لا يمكنُ أن يكونَ هذا هو المكانُ.

لن تكونَ هناك نتائجٌ لا تُحمدُ عقباهُ،

وأنا، نفسي، لن أتلاشى.

أو، قد يكونَ هذا هو المكانُ.

ولكن ربّما لم أصلُ إليه.

ربّما كنتُ هنا دائماً.

أو، ما من أحَدٍ هنا، وأنا هنا فحسبُ،

في / ومن المكان.

وما من أحدٍ يمكنُ أن يصلَ إليه
قد لا يكونُ هذا هو المكانُ.
هذا يعني أنني أصبو إلى غايةٍ،
وأني ذو أهمية، لكنني لم أصلُ إليه.
ولكن، هذا، هنا، ما ينبغي أن يكونَ المكانُ.
وبما أنني لا أستطيعُ أن أصلَ إليه،
فأنا لستُ أنا، أنا لستُ هنا، هنا لستُ هنا.
بعدها ارتحلَ لثلاثة أيام بلياليها،
فشلَ بأن يصلَ المكانَ ويقفلَ راجعاً.
هل يكمن السبب في أن المكانَ لم يتعرّف إليه،
وأنّه فشلَ بأن يجده؟
هل هو ذاته ليس مؤهلاً؟
في القصة يُقال إنّه يكفي المرء أن يصلَ المكانَ.
مرتحلاً لثلاثة أيام بلياليها،
وصلَ إلى المكانَ،
لكنّه قرّر أنّه لا يمكنُ الوصولَ إليه.

مكتبة
t.me/t_pdf

الفهرس

5	مقدمة المترجم: في ترجمة الترجمة، وإيقاظ الحب الأول
13	استهلال
15	توطئة
17	مقدمة: تأمل في السبق الشعري مع موجز
29	موجز: قواسم تنقيحية ستة
33	الفصل الأول:
35	الانحراف CLINAMEN أو التكتّم الشعري
67	الفصل الثاني:
69	TESSERA أو تكامل وتضادّ
101	الفصل الثالث:
103	KENOSIS أو التكرار والقطيعة
121	فصل برزخيّ بيانٌ باتجاه نقدٍ تضادّي
129	DAEMONIZATION أو السموّ المضادّ
145	ASKESIS أو تطهّر ونرجسية
179	APOPHRADES أو عودة الموتى
203	خاتمة: تأملات على الطريق

صدر له (عابد اسماعيل)

في الشعر:

- طواف الآفل دار الكنوز الأدبية، 1998، بيروت.
- باتجاه مئة آخر دار الكنوز الأدبية، 1999، بيروت.
- لن أكلّم العاصفة دار الكنوز الأدبية، 2000، بيروت.
- ساعة رمل دار الينابيع+دار الكنوز، 2003، دمشق، بيروت.
- لمعُ سراب دار التكوين، 2006، دمشق.
- أشباحُ منتصفِ النهار دار التكوين، 2018، دمشق.

في الترجمة:

- قلق التأثر، هارولد بلوم، ط. 1، بيروت، 1998. طبعة جديدة دار التكوين، دمشق، 2019.
- نظرية لا نقدية، كريستوفر نوريس، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999.
- سبع ليال، خورخي بورخس، دار الينابيع، دمشق، 1999.
- خريطة للقراءة الضالة، هارولد بلوم، ط. 1، بيروت، 2000. طبعة جديدة دار التكوين، دمشق، 2019.
- بورخس (مذكرات)، ويليس بارنستون، دار المدى، دمشق، 2002.
- الحادي عشر من أيلول، نعموم تشومسكي، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2002.
- نصف حياة، ف. س. نايبول، دار المدى، دمشق، 2002.
- ادفنوني واقفاً، إيزابيل فونسيكا، دار البلد، دمشق، 2003.
- ساعة حياة، ويليس بارنستون، دار المدى، دمشق، 2003.

- فنّ الكتابة، توني بارنستون وتشوبينغ، دار المدى، دمشق، 2003 (الطبعة الثالثة).
 - باقة برية، هاري مارتسون، دار المدى، 2005.
 - الذين يحبّون الشوك، جونشيرو تانيزاكي، دار المدى، 2005.
 - أغنية نفسي، وولت ويتمان، دار التكوين، دمشق، 2006.
 - سيرة العجر، إيزابيل فونيسكا، دار التكوين، دمشق، 2006.
 - أنيارا، (قصيدة ملحمة)، هاري مارتسون، دار المدى، 2006.
 - اسمي سلمى، فاديسه فقير، دار السّاقى، بيروت، 2009 (صدرت الطبعة الثالثة).
 - الجنس والمدينة، كانديس بوشنيل، دار السّاقى، بيروت، 2010 (صدرت الطبعة الثالثة).
 - السمكة والخاتم، جوزيف جاكوبس، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.
 - الحمقى الثلاثة، جوزيف جاكوبس، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.
 - الأميرة ميراندا والأمير هيرو، إ.ج. غلينسكي، دار كلمة، أبو ظبي، 2010.
 - اليابان في القرن الثامن عشر، لويس بيريز، دار كلمة، أبو ظبي، 2012.
 - تشادو: طريقة الشاي، ساساكي سانمي، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ظبي للثقافة والسياحة، عام 2015.
- في النقد:**
- ولاس ستيفنس: تخيل صوفي أسمي (باللغة الإنكليزية)، أطروحة دكتوراه من جامعة نيويورك، 1995.
 - فُكّ أزرار الغيتار، مختارات شعرية (باللغة الإنكليزية)، منشورات بانبيال، لندن، 2006.
 - أدونيس: عرّاف القصيدة العربية، (باللغة العربية) منشورات دمشق عاصمة للثقافة العربية، 2008.
 - جماليات المتاهة: (قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر)، دار التكوين، دمشق، 2019.

telegram @t_pdf

Harold Bloom

THE ANXIETY OF INFLUENCE

يقدم هذا الكتاب نظرية في الشعر عبر توصيفه لمسألة
التأثر الشعري ، أو لحكاية العلاقات الشعرية المتداخلة
بين الشعراء. أحد أهداف هذه النظرية تصحيحي ، أقصد
إزاحة الغشاوة عن التأويلات المكرسة فيما يتعلق بكيفية
مساهمة كاتب بتشكيل كاتب آخر. الهدف الثاني ،
تصحيحي أيضاً ، وهو محاولة التنظير لشعرية قادرة على
إنتاج نقد عملي أكثر دقة.

التاريخ الشعري ، من منظور هذا الكتاب ، غير منفصل
عن التأثر الشعري ، خاصة إذا عرفنا أن الشعراء الأقوياء
يصنعون هذا التاريخ عبر تكتّمهم على بعضهم البعض ،
وذلك سعياً منهم لتهيئة فضاء شعري لأنفسهم.

